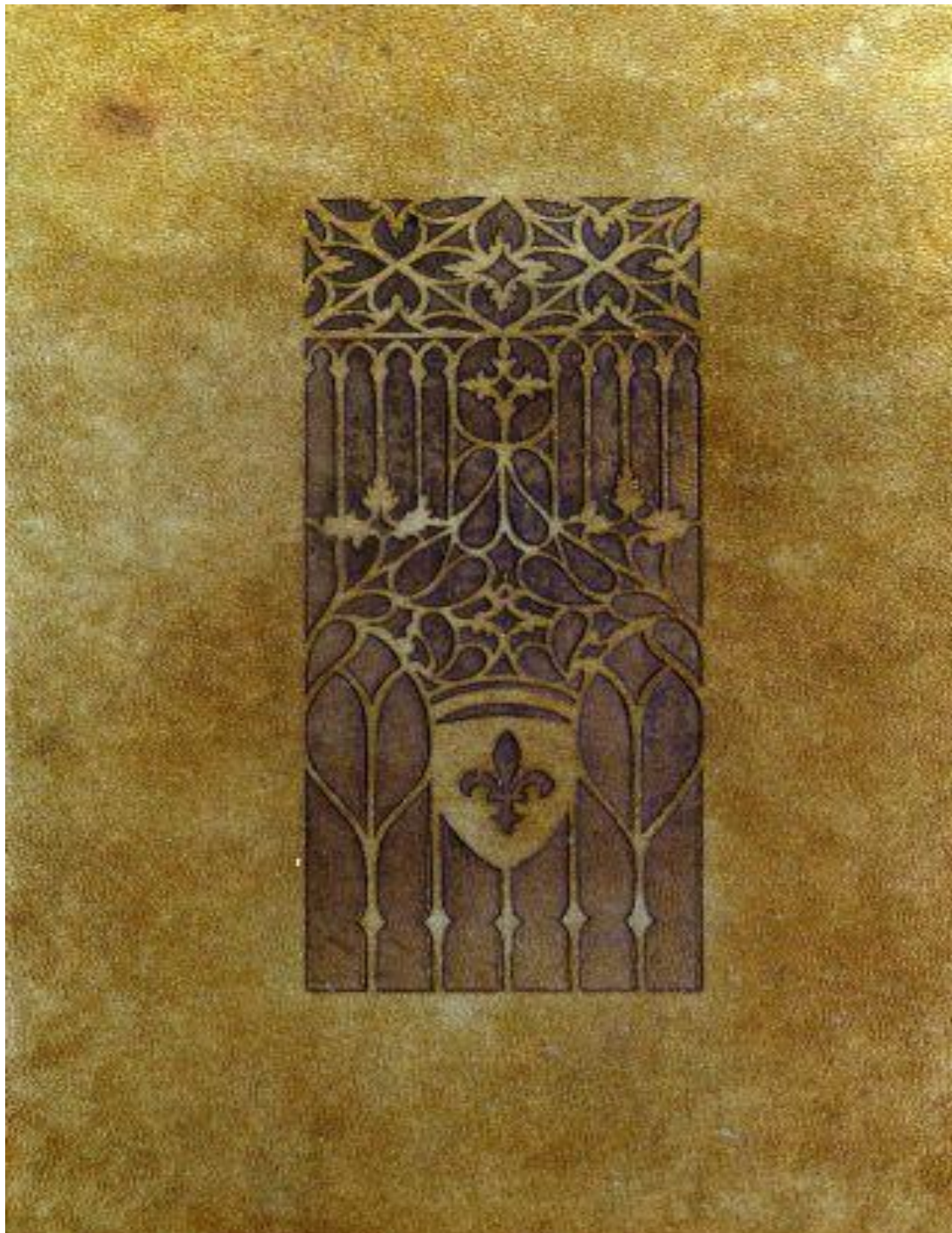


Исследования американской архитектуры
Монтгомери Шуйлер



Содержание

[АМЕРИКАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА](#)

[СОДЕРЖАНИЕ](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)

[ТОЧКА ЗРЕНИЯ](#)

[О КОРОЛЕВЕ АННЕ\[В\]](#)

[ДОМЫ ВАНДЕРБИЛТОВ](#)

[БРУКЛИНСКИЙ МОСТ КАК ПАМЯТНИК](#)

[АМЕРИКАНСКИЙ СОБОР](#)

[I](#)

[II](#)

[III](#)

[IV](#)

[ВЗГЛЯД НА ЗАПАДНУЮ АРХИТЕКТУРУ](#)

[I.—ЧИКАГО](#)

[ВЗГЛЯДЫ НА ЗАПАДНУЮ АРХИТЕКТУРУ II. — СВ. ПАВЕЛ И МИННЕАПОЛИС](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта «Гутенберг» « » Американская архитектура: исследования
Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Американская архитектура: исследования

Автор: Монтгомери Шуйлер

Дата выпуска: 14 января 2019 г. [электронная книга № 58697]
Последнее обновление: 24 января 2021 г.

Язык: английский

Благодарности: Произведено Чаком Грейфом и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, доступных в Интернет-архиве)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «АМЕРИКАНСКАЯ
АРХИТЕКТУРА: ИССЛЕДОВАНИЯ» ***

[Содержание.](#)

[Список иллюстраций](#)

(примечание переписчика электронного текста)

АМЕРИКАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА ИССЛЕДОВАНИЯ

МОНТГОМЕРИ ШУЙЛЕР

С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ



НЬЮ-ЙОРК
ИЗДАТЕЛЬСТВО HARPER & BROTHERS
1892

Авторские права, 1892, принадлежат HARPER & BROTHERS.
Все права защищены.

К

К. Л. С.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТРАНИЦА
Точка зрения	1
О королеве Анне	6
Дома Вандербильтов	52
Бруклинский мост как памятник	68
Американский собор	86
Взгляд на западную архитектуру:	
I. Чикаго	112
II. Сент-Пол и Миннеаполис	168

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Нью-Йорк:

	PAGE
Углубленный балкон, дом У. Х. Вандербильта	13
Дверные проемы на Мэдисон-авеню	17
Эркер дома на Пятьдесят пятой улице	19
Дверной проем, Пятая авеню, ниже 75-й улицы	21
Дом на Пятьдесят шестой улице	22
Дома на Мэдисон-авеню	25

<u>ВХОД НА ПЯТОЙ АВЕНЮ И ШЕСТЬДЕСЯТ СЕДЬМОЙ УЛИЦЕ</u>	<u>33</u>
<u>ВИД НА КОЛУМБИЙСКИЙ КОЛЛЕДЖ С МЭДИСОН-АВЕНЮ</u>	<u>35</u>
<u>ИЗ ДОМА ГУБЕРНАТОРА ТИЛДЕНА</u>	<u>37</u>
<u>ЭРКЕР В ДОМЕ У. К. ВАНДЕРБИЛЬТА</u>	<u>39</u>
<u>ЗАДНЯЯ ЧАСТЬ КРЫШИ ДОМА КОРНЕЛИУСА ВАНДЕРБИЛЬТА, ПЯТАЯ АВЕНЮ</u>	<u>42</u>
<u>ВХОД В ЗДАНИЕ ГЕРНСИ, БРОДВЕЙ</u>	<u>44</u>
<u>ЗДАНИЕ UNITED BANK</u>	<u>46</u>
<u>ЗДАНИЕ ПОЧТЫ</u>	<u>47</u>
<u>ЗДАНИЕ GATEWAY OF MILLS</u>	<u>49</u>
Дома ВАНДЕРБИЛЬТОВ:	
<u>ДОМ У. К. ВАНДЕРБИЛЬТА</u>	<u>53</u>
<u>ДОМ КОРНЕЛИУСА ВАНДЕРБИЛЬТА</u>	<u>59</u>
<u>ДОМА У. Х. ВАНДЕРБИЛЬТА</u>	<u>63</u>
<u>ПОСТ И ПЕРИЛА, ДОМ У. Х. ВАНДЕРБИЛЬТА</u>	<u>67</u>
Бруклинский мост	
<u>МОСТ СО СТОРОНЫ БРУКЛИНА</u>	<u>69</u>
<u>МОСТ В МИННЕАПОЛИСЕ</u>	<u>75</u>
<u>УЧАСТОК БАШНИ БРУКЛИНСКОГО МОСТА</u>	<u>77</u>
<u>УЧАСТОК АНКЕРНОГО КРЕПЛЕНИЯ. (ВИД СБОКУ.)</u>	<u>81</u>
АМЕРИКАНСКИЙ СОБОР	
<u>ПРЕДЛАГАЕМЫЙ СОБОР В ОЛБАНИ</u>	<u>87</u>
<u>ЗАПАДНЫЙ ФАСАД</u>	<u>91</u>
<u>ВОСТОЧНЫЙ ФАСАД</u>	<u>95</u>
<u>ПЛАН</u>	<u>99</u>
<u>ПОПЕРЕЧНОЕ СЕЧЕНИЕ ЧЕРЕЗ ХОР</u>	<u>105</u>
ЧИКАГО:	
<u>ЧАСОВАЯ БАШНЯ, СТАНЦИЯ ДИРБОРН</u>	<u>112</u>
<u>ИЗ ЗДАНИЯ ГОРОДСКОГО И ОКРУЖНОГО АДМИНИСТРАТИВНОГО ЦЕНТРА</u>	<u>118</u>
<u>ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ</u>	<u>12</u>
<u>ВХОД В ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ</u>	<u>123</u>
<u>БАЛКОН АУДИТОРИИ</u>	<u>125</u>
<u>БАШНЯ АУДИТОРИИ</u>	<u>127</u>
<u>ЗДАНИЕ «ПОЛЕ»</u>	<u>131</u>
<u>АРКАДА ЗДАНИЯ STUDEBAKER</u>	<u>135</u>
<u>ЗДАНИЕ ОУИНГС</u>	<u>139</u>
<u>УГОЛ СТРАХОВОЙ БИРЖИ</u>	<u>141</u>
<u>ВХОД В ЗДАНИЕ PHENIX</u>	<u>145</u>

<u>ЭРКЕР, ЗДАНИЕ «ФЕНИКС»</u>	<u>147</u>
<u>ЯНУА РИЧАРДСОНИЕНСИС</u>	<u>152</u>
<u>ЭРКЕР ЖИЛИЩА</u>	<u>154</u>
<u>ЖИЛЬЕ НА ЛЕЙК ШОР ДРАЙВ</u>	<u>156</u>
<u>ЖИЛЬЕ НА ПРЕЙРИ-АВЕНЮ</u>	<u>158</u>
<u>ФАСАД НА ДИРБОРН-АВЕНЮ</u>	<u>163</u>
<u>ДОМ ИЗ ВАЛУНОВ</u>	<u>165</u>
<u>ВИЗАНТИЙСКИЙ КАРНИЗ</u>	<u>166</u>

Святой Павел и Миннеаполис

<u>ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА, МИННЕАПОЛИС</u>	<u>176</u>
<u>ВХОД В ПУБЛИЧНУЮ БИБЛИОТЕКУ, МИННЕАПОЛИС</u>	<u>177</u>
<u>НАРОДНАЯ ЦЕРКОВЬ, СЕНТ-ПОЛ</u>	<u>178</u>
<u>УНИТАРНАЯ ЦЕРКОВЬ, МИННЕАПОЛИС</u>	<u>180</u>
<u>ПРЕСВИТЕРИАНСКАЯ ЦЕРКОВЬ, СЕНТ-ПОЛ</u>	<u>182</u>
<u>ОТЕЛЬ «ВЕСТ», МИННЕАПОЛИС</u>	<u>183</u>
<u>БИРЖА ЛЕСОМАТЕРИАЛОВ, МИННЕАПОЛИС</u>	<u>187</u>
<u>ВХОД В БАНК КОММЕРЦИИ, МИННЕАПОЛИС</u>	<u>188</u>
<u>УГОЛ БАНКА КОММЕРЦИИ, МИННЕАПОЛИС</u>	<u>190</u>
<u>ЗДАНИЕ «ГЛОБУС», МИННЕАПОЛИС</u>	<u>191</u>
<u>ВХОД В ЗДАНИЕ «PIONEER PRESS», СЕНТ-ПОЛ</u>	<u>192</u>
<u>УГОЛ ЗДАНИЯ «PIONEER PRESS»</u>	<u>193</u>
<u>БАНК МИННЕСОТЫ, СЕНТ-ПОЛ</u>	<u>195</u>
<u>ВЕРХНЯЯ ЧАСТЬ ЗДАНИЯ NEW YORK LIFE INSURANCE, СЕНТ-ПОЛ</u>	<u>196</u>
<u>ВХОД В ЗДАНИЕ NEW YORK LIFE INSURANCE, СЕНТ-ПОЛ</u>	<u>198</u>
<u>ЗДАНИЕ NEW YORK LIFE INSURANCE, МИННЕАПОЛИС</u>	<u>200</u>
<u>ВЕСТИБЮЛЬ ЗДАНИЯ NEW YORK LIFE INSURANCE BUILDING, МИННЕАПОЛИС</u>	<u>201</u>
<u>ЖИЛОЙ ДОМ В МИННЕАПОЛИСЕ</u>	<u>20</u>
<u>ЖИЛЬЕ В СЕНТ-ПОЛЕ</u>	<u>203</u>
<u>ПОРТ-КОШЕР, СЕНТ-ПОЛ</u>	<u>204</u>
<u>ВЕРАНДА В СЕНТ-ПОЛЕ</u>	<u>205</u>
<u>ИЗ ЖИЛИЩА В СЕНТ-ПОЛЕ</u>	<u>206</u>
<u>ЖИЛЫЕ ДОМА В СЕНТ-ПОЛЕ</u>	<u>207</u>
<u>ВЕРАНДА В СЕНТ-ПОЛЕ</u>	<u>209</u>



ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Связь между представленными здесь статьями, помимо их общей тематики, заключается в их общей точке зрения. Я не знаю, как я мог бы выразить это яснее и кратче, чем в своей речи, произнесенной в ответ на тост «Архитектура» на пятом ежегодном банкете Национальной ассоциации строителей, который состоялся 12 февраля 1891 года в Ленокском лицее в Нью-Йорке. Соответственно, я перепечатаваю здесь отчет о своих высказываниях:

«Г-н председатель и господа из Национальной ассоциации строителей, вы не ожидаете от меня в ответ на этот тост проявления того шутливого духа, которым некоторые из моих предшественников развлекали вас. Действительно, говорят, что американский юмор никогда не находил полного выражения, кроме как в архитектуре. Мой уважаемый друг, сам архитектор, которого я надеялся увидеть здесь сегодня вечером, также сказал, что американская архитектура — это искусство покрывать одну вещь другой, чтобы имитировать третью, которая, если бы была подлинной, не была бы желательной. Но я надеюсь, что вы согласитесь со мной, что, хотя это выражение и комично, факт, насколько он является фактом, настолько серьезен (), что даже вызывает печаль. Для меня большая честь и удовольствие высказать это мнение, и особенно большая честь высказать его перед ассоциацией строителей, потому что мне кажется, что настоящий, коренной недостаток современной архитектуры в целом, если не американской архитектуры в частности, заключается в отчуждении между архитектурой и строительством — между поэзией и прозой, так сказать, искусства строительства, которые никогда не могут быть разъединены без ущерба для обоих. Если вы посмотрите в любой словарь или энциклопедию под словом «архитектура», вы увидите, что это искусство строительства; но я не думаю, что вы придете к такому определению, осмотрев улицы любого современного города. Напротив, я думаю, что если бы вы соскоблили поверхность главной стены зданий на этих улицах, вы бы обнаружили, что просто удалили всю архитектуру, а здания остались такими же хорошими, как и раньше; то есть здания, в которых иллюстрируется приведенное мной определение, составляют меньшинство, а здания, о которых я только что говорил, составляют большинство; и чем больше архитектурных претензий имеет здание, тем больше оно подходит для иллюстрации этого недостатка, о котором я говорил.

«Я полагаю, что в истории мира, за одним заметным исключением, до итальянского Возрождения, примерно четыре века назад, архитектор сам был строителем. Исключением является классический период в Риме. Греческие строители, как вы все знаете, использовали простейшую конструкцию — столб и перемычку, два вертикальных столба, поддерживающих поперечную балку, — и превратили ее в изысканное и красивое сооружение. Римляне восхищались этим и хотели воспроизвести его в своих зданиях, но их здания строились по принципу арочной конструкции () — это были стены, прорезанные арками. Они не развили эту конструкцию до того, чем она могла бы стать. Они просто пробили свою стену арками и наложили на нее оболочку художественного выражения другой конструкции, которую в процессе упростили. По некоторым сведениям, они наняли греческих декораторов, чтобы наложить на нее эту архитектуру, которая не имела к ней никакого отношения, и это было первым в истории примером различия между искусством архитектуры и искусством строительства. Во всех других

странах мира архитектор был строителем. Я думаю, что это было так вплоть до итальянского Возрождения; а затем строительство действительно стало утраченным искусством. В пятнадцатом веке ничего по-настоящему не строилось; и они начали нанимать художников, живописцев, скульпторов и ювелиров для проектирования своих зданий, и у этих людей не было никаких образцов, кроме той греко-римской архитектуры, о которой я говорю.^[A] Эти люди воспроизводили ее в своих проектах и оставляли строителю возможность возводить здания так, как он считал нужным, и, как мне говорят, этот процесс иногда преобладает и в настоящее время. Но до этого все было простым развитием конструкции и материалов здания, и с тех пор люди считали, что архитектура — это одно, а строительство — другое, и они продолжали проектировать здания, не обращая никакого внимания на материалы, из которых они были построены, или на то, как они были собраны. Это и есть происхождение исключительно современной практики работы в архитектурных стилях, как это называется. Почему же до XV века, я полагаю, ни один человек, приступавший к строительству здания, не задумывался о том, в каком стиле он должен его составить, так же как я, прежде чем подняться сюда, не задумывался о том, на каком языке я должен к вам обратиться; он просто строил на том языке, к которому был привычен и который знал. Вы обнаружите, что эта совершенная истина является великим очарованием греческой архитектуры, а десять или пятнадцать веков спустя она стала великим очарованием готической архитектуры; то есть она была основана на фактах, она была правдой, она была тем, чем занимался человек, чем он был озабочен, даже в тех произведениях архитектуры, которые кажутся нам самыми пышными, самыми фантастическими, как фасад Руана или как собор, о котором говорит Лонгфелло, как вы все помните:

«Как странны скульптуры, украшающие эти башни!

Эта толпа статуй, в складках рукавов которых

Птицы выют свои гнезда; а над ними, как над балдахином из листьев,

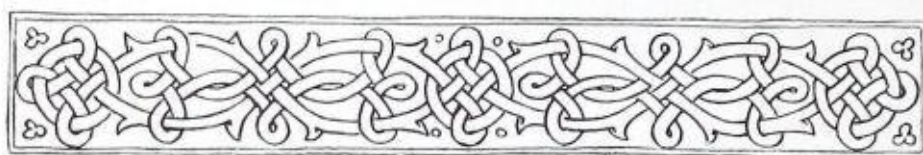
параг и портал расцветают, как беседки из решетки,

А огромный собор кажется крестом из цветов».

Даже в этих вещах было то логичное, законопослушное, разумное, практичное следование фактам строительства, искусству строительства, которое мы так давно утратили и которое, я надеюсь, мы снова обретаем.

«В современной архитектуре есть примеры архитекторов, которые проектируют с той же правдивостью, с той же реальностью, с той же искренностью, которая вдохновляла старых строителей до появления этой искусственной и нерелевантной системы проектирования, и одним из них является здание, в котором, как мне сообщили, многие из вас провели вчерашний вечер; я имею в виду Казино. Я не знаю более замечательного примера настоящей, подлинной, современной архитектуры, чем это здание; и среди всех его достоинств я не знаю ничего более значительного, чем я верность, с которой дизайн следует фактам конструкции в чертах, в материалах, во всем. Это здание из обожженной глины; в нем нет ни одной детали из кирпича или терракоты, которую можно было бы без потерь переделать из другого материала. Это прекрасное, адекватное, современное произведение. Я говорю это без каких-либо оговорок, потому что, к сожалению, гений,

который в значительной степени спроектировал это здание, ушел от нас; и есть много вещей, созданных живыми архитекторами, которых я не могу упомянуть, потому что они живы, которые демонстрируют те же достоинства. Есть еще один пример, который я хотел бы упомянуть здесь, потому что многие из вас знают его работы; я имею в виду покойного Джона Уэллборна Рута из Чикаго. Я бы тоже не упомянул его, если бы он, к сожалению, не ушел из жизни. Здания г-на Рута демонстрируют ту же искренность — знание материала, с которым он работал, выполнение цели, которую он должен был достичь. Я не знаю большей потери для архитектуры этой страны и архитектуры будущего, чем смерть этого человека в расцвете сил. Это стимулирующие и плодотворные примеры для современных архитекторов, которые помогают им больше сблизить свое искусство с искусством строительства, больше объединить их, больше сблизить их идентичность; и именно этими средствами, господа, и только этими средствами мы можем когда-либо обрести живую, прогрессивную, настоящую архитектуру — архитектуру будущего».



О КОРОЛЕВЕ АННЕ ^{1В}

Новое начало — подходящее название для того, что некоторые из его проводников описывают как новую «школу» в архитектуре и декоре. После почти десяти лет почти полного господства среди молодых архитекторов Англии и Соединенных Штатов оно по-прежнему имеет все признаки начала — можно сказать, поспешного начала — и не дает никаких намеков на завершение или даже направление. Фактически, это общее «разрушение» в строительстве, подобное рассеянию Вавилонской башни в языке, и мы можем только отчаянно надеяться, что высказывания каждого человека, на которого внезапно обрушился диалект, будут по крайней мере понятны ему самому. От «движения», настолько исключительно центробежного, что оно скорее напоминает взрыв, чем эволюцию, нельзя ожидать больших достижений. Фактически, это «движение» до сих пор ни в Англии, ни в Соединенных Штатах не произвело ни одного памятника, который кто-либо, кроме его автора, осмелился бы назвать очень хорошим. Не возвращаясь к временам, когда готическая архитектура была народной в Англии, оно не произвело ничего, что могло бы составить конкуренцию произведениям английского классического возрождения или произведениям английского готического возрождения — собором Святого Павла и библиотекой Рэдклифф, с одной стороны, или Вестминстерским дворцом и ратушей Манчестера, с другой. До начала «движения» архитекторы Европы и Америки были разделены на два лагеря. Они провозглашали себя либо архитекторами эпохи Возрождения, либо готическими архитекторами. Средневековцы признавали подчинение определенным принципам дизайна. Классики принимали определенные формы и формулы как эффективные и окончательные. Таким образом, оба лагеря находились под определенным ограничением. Но новое движение, по-видимому, означает, что стремящийся к совершенству гений не должен быть скован механическими законами или академическими правилами, разумом или откровением, а каждый архитектор должен строить то, что правильно в его глазах, даже если анализ считает это абсурдным, а Витрувий осуждает как неправильное.

«Королева Анна» — это всеобъемлющее название, которое было придумано для обозначения множества несоответствий, включая, по сути, большую часть недавних

работ, которые иначе не поддаются классификации, и в этом термине есть удобная неопределенность, которая подходит для такого использования. Но довольно примечательно, что эффект того, что наиболее конкретно известно как «королева Анна», заключается в сдерживании излишеств дизайна. Тот, кто помнит многозначительные слова Виолле-ле-Дюка о том, что «только первобытные источники дают энергию для долгой карьеры», вряд ли выбрал бы из всей английской истории правление королевы Анны в качестве отправной точки в истории любого из видов изобразительного искусства. Раздутый ренессанс последователей Рэна, проявленный в архитектуре Королевского колледжа и церкви Олдрича в Оксфорде, был его отличительным достижением в архитектуре. Мелкая и изобретательная резьба по дереву Гринлинга Гиббонса была его отличительным достижением в декоративном искусстве. Ничто не могло бы более убедительно показать вырождение искусства в период, который в последние годы представляется как эстетическое возрождение, чем признание этих деревянных резных изделий, которые по исполнению и всем техническим качествам столь же совершенны, а по дизайну и всем творческим качествам столь же тривиальны и банальны, как современная итальянская скульптура, как произведения искусства, сопоставимые с изящными изобретениями Жана Гужона, и явно предпочтительны по сравнению с иногда грубым, но всегда целенаправленным убранством средневековых церквей.

Возрожденцы королевы Анны не ограничили свое внимание правлением этой монархини. Они исследовали также периоды Якова I и Георга I и выпили до дна всю английскую ренессансную культуру. К сожалению, нигде в Европе ренессанс не был столь непродуктивным, как на Британских островах. Он был настолько непродуктивным, что континентальные историки архитектуры едва ли удосужились его изучить или упомянуть. Не только с начала готического возрождения, но и с начала греческого возрождения, которое было стимулировано публикацией работы Стюарта об Афинах, в которой впервые можно было изучить неискаженные греческие типы, то, что современные архитекторы разграбили как сокровищницу, считалось просто кладовой и попало не столько в немилость, сколько в забвение. В течение двух поколений никто больше не думал изучать произведения английской архитектуры от Хоксмур до «Капабилити» Брауна, так же как никто не думал изучать поэзию Блэкмора и Хейли. Попытка в течение последних десяти лет поднять до ранга вдохновения реликвии этого упадка, которые в течение многих лет все считали довольно уродливыми и смешными, является одним из самых странных эпизодов в странной истории современной архитектуры.

Г-н Норман Шоу был главным проповедником этого странного возрождения. Г-н Шоу — очень умный дизайнер, обладающий особым талантом к созданию пикантных и живописных композиций, который он продемонстрировал в готических работах, особенно в загородных домах, до того как его охватила прихоть объединить свободную композицию с классическими деталями, и попытка этого объединения наиболее известна как стиль королевы Анны. Любой, кто рассмотрит элементы этой комбинации, вряд ли будет надеяться, что результатом может быть химическое соединение или что-то большее, чем механическая смесь. Классические детали являются результатом и сопровождением максимально простой конструкции, которая использовалась греческими архитекторами в максимально простом сочетании, и именно потому, что она была такой простой и примитивной, они смогли свести ее к «порядку» и довести до такой степени чистоты, ясности и утонченности, что даже самый восторженный средневековый историк вряд ли сможет утверждать, что более сложные конструкции когда-либо достигали такого уровня. Но именно это совершенство, которое было достижимо только тогда, когда жизнь была простой, а мир молодым, эта необходимая связь между конструкцией и деталями греческого дорического стиля, делает навсегда невозможным успешную «адаптацию»

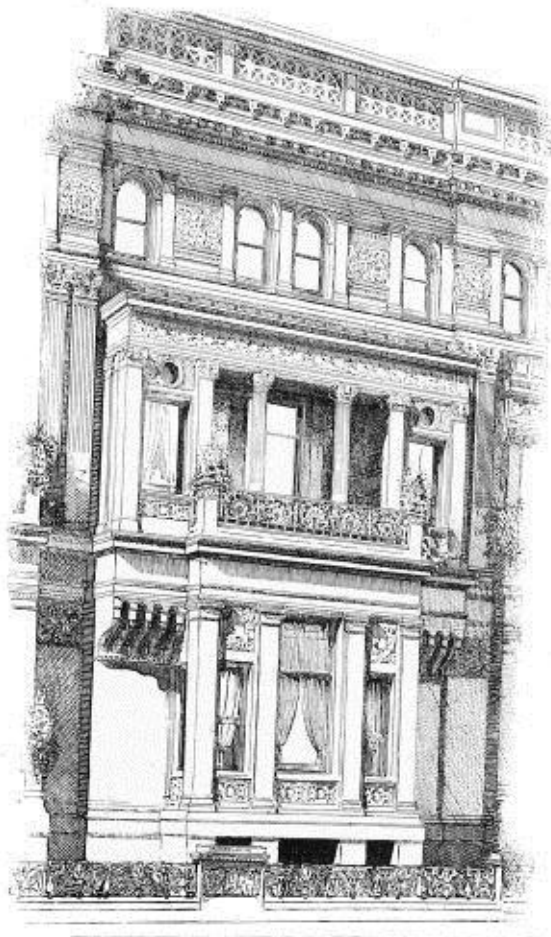
греческих деталей к современным зданиям. Один из поздних авторов, писавших о теории архитектуры, сказал о греческой архитектуре: «Как сторонники ее исторической славы, мы должны желать, чтобы она навсегда осталась в своем историческом святилище». Мы смеемся над людьми двух поколений назад, которые покрыли Европу и Америку частными и общественными зданиями, максимально точно воспроизводящими греческие храмы. Но, в конце концов, если греческий храм является высшим, совершенным цветом не только всего существующего, но и всего возможного архитектурного искусства, разве эти люди не были мудрее своего поколения, чем их преемники, которые разобрали греческий храм на части и попытались построить из его фрагментов современные здания? В этом взгляде есть даже что-то трогательное и достойное восхищения в готовности и полноте жертвы красоте, которую воспроизводители греческих храмов принесли, отказавшись от всех своих материальных удобств и комфорта, чего нам не хватает в адаптаторах. Едва ли можно сказать, что римляне пытались осуществить такую адаптацию. Они строили римские здания для целей и методами, которые никогда не приходили в голову греческим архитекторам, и строили их, не задумываясь об искусстве больше, чем современный инженер-железнодорожник при проектировании ферменного моста. После того как здания были спроектированы в соответствии с их требованиями, римские инженеры накладывали на них не имеющую отношения к делу решетку греческой архитектуры, тем самым упрощая и искажая греческую архитектуру. И именно эта гибридная архитектура, которую анализ сразу же разложил бы на составные части, была принята без анализа в качестве отправной точки «нового начала» XV века, а ее окончательное ухудшение в XVIII веке современные архитекторы Англии и Америки считают отправной точкой нового начала в XIX веке. Нельзя сказать, что Норман Шоу и его последователи преуспели в задаче объединения свободной композиции с классическими деталями, которую римляне воздерживались от попыток, а французские архитекторы XVI века потерпели неудачу. Каждая попытка вписать античные детали в здание, спроектированное в соответствии с современными требованиями, показывает, что это невозможно без их преобразования и — поскольку единственное оправдание этой попытки заключается в том, что лучше этого ничего не придумать — без ущерба для архитектуры (). То, что сделали сторонники стиля королевы Анны, фактически повторяет то, что сделали римляне. Они уклонились от решения невозможной задачи, которую сами себе навязали, и либо покрыли, либо инкрустировали свои здания своей архитектурой (). Конечно, результат этого процесса нельзя считать архитектурным организмом, как если бы они повесили водонепроницаемую бумагу на наружные стены вместо того, чтобы украсить их резьбой, лепниной или чем-то еще, встроенным в стены, но не имеющим к ним большего отношения с архитектурной точки зрения, чем поклейка обоев. Но именно это и было сделано в каждом здании «свободного классического стиля», с большей или меньшей степенью мастерства и скрытности процесса. Редко это делается с такой победоносной откровенностью, как в доме г-на В. Х. Вандербильта в Нью-Йорке, который официально описывается как образец «греческого ренессанса», возможно, потому, что все его архитектурные детали являются римскими. В этом здании две полосы изысканной резьбы — изысканной в исполнении, то есть — которые опоясывают здание, просто появляются на стене на уровнях, где они совершенно бессмысленны по отношению к зданию; где, следовательно, они не помогают выражению здания, если можно сказать, что здание имеет какое-либо выражение, кроме устоявшейся мрачности; и где нерелевантная резьба, не обрамленная сама по себе, противоречила бы выражению структуры, которая была архитектурно, а не только механически, зданием. Насколько эта резьба выиграла бы от обрамления, чтобы, если она и не помогала, то по крайней мере не вредила архитектуре, к которой она прикреплена, можно увидеть, сравнив эти дома Вандербильтов с домом из коричневого камня в стиле формального ренессанса, расположенным на

верхней Пятой авеню, недалеко от 69-й улицы, где резьба не лучше вырезана и не более обильна, чем в домах Вандербильтов, но где ее расположение, по крайней мере, кажется преднамеренным, а не случайным.

Вряд ли стоит указывать на недостатки проектов, если их вообще можно так назвать, столь обще нелюбимых, как проекты двух домов, построенных для г-на В. Х. Вандербильта, «этих коробок из коричневого камня с архитектурными аппликациями». Но стоит отметить, что радикальная ошибка, которая в этих домах проявляется так грубо и наивно, что становится очевидной даже для прохожего, никогда не задумывавшегося об архитектуре, скрыта во всех работах движения королевы Анны — к которому эти дома конкретно не относятся — и должна свести на нет любую попытку приспособить классические детали к свободной и современной композиции. Классические детали не могут вырастать из современных конструкций, верно спроектированных для современных целей, так же, как они вырастают из античных конструкций, или как готические орнаменты вырастают из готических конструкций, как выплывание. Они должны быть «адаптированы» как явно добавленные позже, и сказать это — значит сказать, что во всех зданиях в стиле королевы Анны архитектура является аппликацией.

Однако пренебрежительное отношение к стилю королевы Анны не объясняет его популярность. Он выглядит как маскарад мужчин XIX века в одежде XVIII века, и для многих его последователей он не более чем это. В Англии она, по-видимому, зародилась как прихоть, с помощью которой умный и блестящий, но ни в коем случае не эпохальный архитектор ввел в заблуждение своих более молодых и слабых коллег. В этой стране, которая с архитектурной точки зрения никогда не была чем-то большим, чем английская колония, казалось, были особые причины следовать новой моде на старомодность. Американские архитекторы, а до появления американских архитекторов — американские строители, были призваны, как и в последнее время, создавать что-то типично американское. Колониальные здания, построенные обученными английскими мастерами, имели тот же характер, что и современные жилые дома в Англии, и в своих украшениях демонстрировали то же бездумное принятие набора форм и формул, завещанных в качестве традиции ремесла и части экипировки подмастерья. Хотя Джефферсон жаловался, что в его время и в сельской Вирджинии было невозможно «найти рабочего, который мог бы нарисовать чертеж», очевидно, что в других частях страны таких трудностей не было. Следует отметить, что все эти обученные рабочие были плотниками, и, вероятно, нет ни одной работы из камня, которая демонстрировала бы такую же точность и легкость в исполнении. Такие здания, как мэрия Нью-Йорка и Академия Олбани, явно были работой архитекторов, соответствующих стандартам того времени. Единственными архитектурными достоинствами работ механиков были умеренность и респектабельность деталей (), которым они научились в рамках своего ремесла, и совершенно абсурдно приписывать этим зданиям какую-либо ценность как произведениям искусства. Особенно абсурдно приписывать ухудшение качества жилищного строительства, которое, несомненно, последовало за этим и сделало типичный американский дом, после того как греческий храм исчерпал свою силу, самым вульгарным жилищем, когда-либо построенным человеком, замене ремесленников архитекторами, получившими образование по книгам. Люди говорят так, как будто средняя часть Пятой авеню, дома из коричневого камня с высокими крыльцами и раздутыми деталями, которые вытеснили строгую точность старых построек, были построены образованными архитекторами. На самом деле, между упомянутыми нами работами и возведением церкви Тринити г-ном Апджоном в 1845 году, которое не только ознаменовало большой прогресс по сравнению со всем, что было сделано ранее, но и положило начало готическому возрождению, которому мы прямо или косвенно обязаны всем заслуживающим внимания достижениям, включая то, что в стиле королевы Анны, не будучи стилем королевы Анны,

является хорошим, в Нью-Йорке практически не было построено ни одного здания по проекту образованного архитектора. Но большая часть зданий, которые придали архитектурный характер Нью-Йорку и всей стране, по-прежнему строилась механиками, которые продолжали, насколько могли, удовлетворять спрос рынка, постепенно утрачивая навыки, которыми обладали их предшественники, а также понимание необходимости этих навыков в связи с новым требованием, чтобы их работа была, прежде всего, «американской». Как говорят в современном сленге, их призывали, как и сегодня иногда призывают архитекторов, «говорить на языке Соединенных Штатов». Они могли бы ответить, что такого языка не существует и что несколько сленговых выражений не составляют поэтический словарный запас. Чувство, которое побуждает художника быть патриотичным, отличаясь от других людей, не так давно привело Уолта Уитмена к недовольству отсутствием «автохтонной» поэзии, а недавно побудило газетного журналиста обратить внимание строительного комитета Новой Англии на бревенчатую хижину как на наиболее подходящий мотив для здания ратуши, которое они собираются построить.



ВЫДУБЛЕННЫЙ БАЛКОН, ДОМ В. А. ВАНДЕРБИЛТА, ПЯТАЯ АВЕНЮ.

Архитекторы Хертер Братья.

Читатель из северных штатов с легким удивлением отмечает периодическое недовольство южной прессы отсутствием «характерной южной литературы» и считает эту жалобу провинциальной; но он не так быстро осознает, что его собственное требование того или иного американского стиля является столь же провинциальным. Часто сетуют на тяжелую судьбу американского художника, который, пытаясь избавиться от провинциализма, учится рисовать и учится рисовать более или менее так же, как и другие, кто научился рисовать, и тут же подвергается критике за то, что он не провинциален. Если американская литература, живопись или архитектура хороши, то их американизм можно смело оставить в покое. Но нельзя ожидать, что человек будет вносить значительные нововведения в области, с которыми он не знаком; и то влияние, которое, вероятно, оказало бы на начинающего молодого поэта, сознающего свое гениальное происхождение (), но слабого в грамматике, наставление г-на Уитмена своим коллегам-поэтам «привести свои стихи в соответствие с круглым земным шаром», — это то же влияние, которое требование самобытности оказало на расу строителей, независимо от того, были ли они довольны этим титулом или без достаточных на то оснований называли себя архитекторами. Они, несомненно, достигли отличия, и их работы не напоминали путешествуящему наблюдателю ни одно из шедевров Европы. Вполне возможно и вовсе не постыдно, что дикие постройки Бродвея и Пятой авеню заставили чувствительных архитекторов с тоской и ностальгией оглядываться на пристойность Боулинг-Грина и Вашингтон-сквера и вздыхать о возвращении времен, когда обычная уличная архитектура

Нью-Йорка была сдержанной и респектабельной, даже если и конвенциональной и скучной.

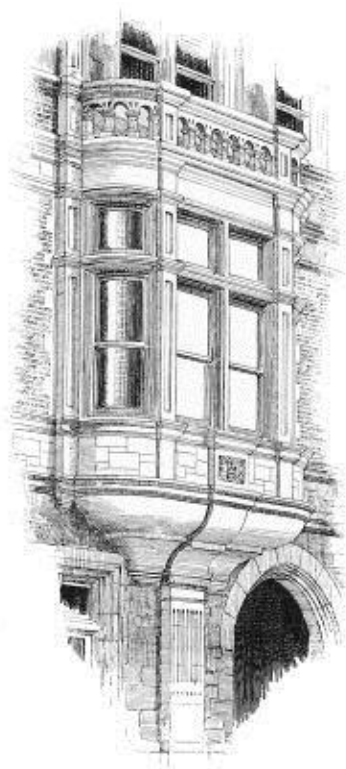


ДВЕРИ НА МЭДИСОН-АВЕНЮ.

Г. Е. Харни и Макким, Мид и Уайт, архитекторы.

Это оправданное предпочтение Боулинг-Грин, Вашингтон-сквер и Сент-Джонс-парк перед Бродвеем, Мэдисон-сквер и Мюррей-Хилл, признанно колониальной архитектурой перед агрессивно провинциальной архитектурой, несомненно, объясняет, почему так много наших молодых архитекторов поспешили последовать стандарту королевы Анны. На самом деле мы имеем право упрекнуть их в том, что они не проанализировали свои собственные эмоции настолько, чтобы обнаружить, что качества, которые они восхищались в старых работах или восхищались по сравнению с новыми, не зависели от фактических деталей, в которых они их находили. «Быть довольным вечным пребыванием в приличиях» не считалось признаком высокого характера даже поэтом времен королевы Анны. Если добродетель действительно была «слишком мучительным усилием» и если не было выбора, кроме как между вечным пребыванием в приличиях и вечным пребыванием в неприличиях, мы могли бы только признать, что они выбрали лучшую часть. Но на самом деле они не были ограничены выбором между этими альтернативами. Готическое возрождение в Англии через двадцать лет привело к появлению архитектуры, гораздо более похожей на настоящую народную архитектуру, чем та, которая была известна в Англии до постройки соборов — архитектуры, которая, хотя и исходила из формул и традиций, достигла принципов и была истинной, искренней и живой (). Было совершенно неизбежно, что она была грубой в той же мере, в какой была живой, в соответствии с откровенностью, с которой она признавала, что мы живем в времена, неизвестные древним, и стремилась отвечать изменениям в своем организме на изменения, вызванные в окружающей среде новыми требованиями и новыми знаниями, с формами, неизбежно грубыми, несовершенными, зародышевыми, как и подобает формирующемуся периоду

литературы и искусства, как и жизни, в отличие от окончательной утонченности, которая является признаком заверщенного развития. Но то, что эта грубость будет усовершенствована, было также неизбежно; то, что она находилась в процессе усовершенствования, было очевидно. Другое поколение художников, столь же серьезных, как те, кто начал готическое возрождение, могло бы привести этот грубый и набухающий бутон к великолепному цветению. Но в злой час и под странным закланием молодые архитекторы Соединенных Штатов последовали за молодыми архитекторами Англии, предпочитая утонченность устоявшейся и развитой архитектуры грубости живой и растущей архитектуры. Поскольку они не сразу поняли, как «восполнить каждый недостаток и уравновесить каждую диспропорцию», они не оставили эту задачу своим преемникам, а отказались от попытки выразить то, что они делали, в пользу элегантного выражения в античной архитектуре значений, которые утратили смысл для современных людей.



ЭРБЕРС ДОМ НА ПЯТЬДЕСЯТОЙ УЛИЦЕ.

Архитектор С. С. Haight.

Они делали все по-своему в Нью-Йорке в течение семи или восьми лет, в период беспрецедентной строительной активности и несравненного с чем-либо еще изобилия денег, которые тратились на строительство и отделку. Что они принесли архитектурному искусству? Они, действительно, подвергли многие километры песчаника утонченному влиянию лепнины в виде яйца и стрелы (дизайнер дома на Пятой авеню настолько верит в эффективность этого орнамента, что украсил фасад своего дома тремя рядами его, расположенными один над другим), а триглифы (внимательное созерцание которых смягчает нравы и не допускает грубости) стали доступны даже самым скромным жильцам многоквартирных домов. Они построили так много и так дорого, что произвели в умах — подобных своим собственным, — которые не задумываются об этих вещах, впечатление, что если роскошь и искусство не являются синонимами, то они, по крайней мере,

неразрывно связаны, причем последнее выступает в роли служанки. Но найдется ли хоть один образованный архитектор, который утверждал бы, что характерные памятники последних пяти или шести лет — значительно превосходящие по количеству и во много раз превосходящие по стоимости — равны по архитектурной ценности работам предыдущего десятилетия? Предположим, что г-н Норман Шоу не запугал своих более слабых коллег и что эта беспрецедентная строительная активность и беспрецедентные расходы, которые попали под контроль архитекторов, были направлены в русло, заданное готическими реставраторами, и расширили, укрепили и усовершенствовали работу, начатую и продолженную здесь такими архитекторами, как г-н Апджон, г-н Эйдли, г-н Уизерс, г-ном Кэди, г-ном Поттером и г-ном Уайтом, то какой-нибудь образованный архитектор будет утверждать, что результатом такого процесса не стали бы более благородные памятники, чем те, которые мы можем назвать характерными продуктами более позднего движения?



ДВЕРНОЙ ПРОЕМ, ПЯТАЯ АВЕНЮ, НИЖЕ 75-Й УЛИЦЫ.

Р. Х. Робертсон, архитектор.

Мы могли бы спросить, например, г-на Харни, который внес заметный вклад в работы обоих периодов, не утратил ли он, отказываясь от «изящества», что-то более важное. Можно легко понять, что г-н Харни, размышляя о результатах своей работы над солидным складом на углу Бонд-стрит и Бродвея, был разочарован эффектом многих деталей, которые он спроектировал для своего здания, счел некоторые из них грубыми, некоторые — несоразмерными его функции и положению, а все — неидеальными в моделировании. Также понятно, что он мог быть недоволен некоторыми частями даже своего еще более успешного дома на Пятой авеню и Пятьдесят седьмой улице, который, всегда бывший объектом благодарности, в последнее время приобрел дополнительный шарм благодаря острой архитектурной конкуренции, развернувшейся по соседству с ним, результаты которой придают Пятьдесят седьмой улице от Пятой до Шестой авеню атмосферу несомненной оживленности — оживленности возбужденных споров. Это недовольство, если архитектор его испытывал, было здоровым недовольством, которое, как мы могли бы ожидать, было бы устранено более тщательно проработанными деталями в последующих работах г-на Харни. Но, похоже, именно болезненная чувствительность к недостаткам своей работы привела г-на Харни к тому, что он в отчаянии полностью

отказался архитектурным проектированием и, когда ему предстояло построить еще одно коммерческое здание, возвести на Уолл-стрит совершенно неэффективное сооружение, архитектура которого состоит из ступенчатого фронтона, не имеющего отношения к делу аппликации антаблемента, пересекающего здание на половине высоты, и окон, покрытых плоскими арками, замковые камни которых «подпираются» переплетами; а когда ему нужно было построить еще один городской дом, поручить его проектирование какому-то неизвестному плотнику, умершему до его рождения, и точно воспроизвести на Мэдисон-авеню дом на Вандам-стрит или Чарлтон-стрит, построенный не в свое время, с привычным «старым нью-йоркским» входом, в косяках которого угловые камни пересекают пучки лепнины. Это признание, что плотник 1825 года был более квалифицированным дизайнером, чем образованный архитектор 1880 года, вполне возможно, свидетельствует о личной скромности последнего; но ранние работы самого г-на Харни в достаточной мере доказывают, что это не соответствует действительности.



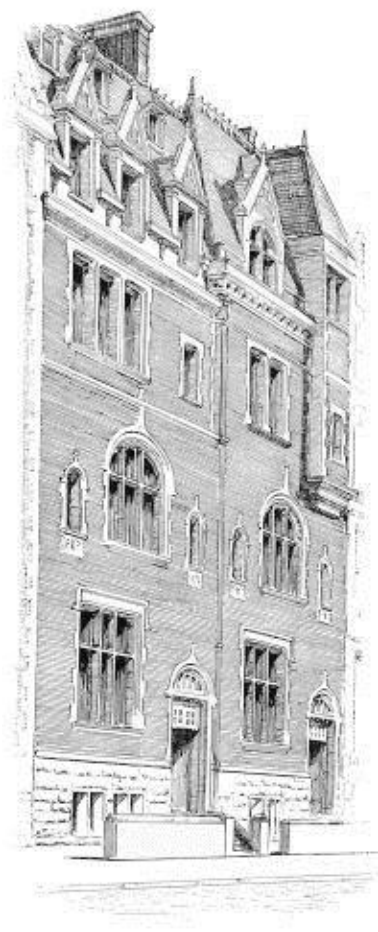
ДОМ НА 56-Й УЛИЦЕ.

Брюс Прайс, архитектор.

Г-н Кэди, один из самых важных и выдающихся участников возрождения готики в Нью-Йорке, в последние годы также стал приверженцем нового движения и, с нашей точки зрения, кажется, поступил еще более необдуманно, чем г-н Харни, который совершил свой опрометчивый поступок. Ведь мы четко признали, что у г-на Харни были причины для недовольства своими готическими деталями, в то время как мы не можем сказать того же о г-не Кэди. Новая работа г-на Кэди представлена в виде дома из красного кирпича и коричневого песчаника, который он представил на только что упомянутом

архитектурном конкурсе. Это здание демонстрирует желание жить в мире среди очень сварливых соседей. Г-н Кэди, по сути, едва ли смог бы спроектировать вульгарную и крикливую работу, даже если бы он попытался. Во всяком случае, он никогда не пытался и ни в коей мере не нуждается в ограничениях стиля, чтобы обеспечить себе мирное сосуществование. Интересно, что, по мнению г-на Кэди, он выиграл, отказавшись от стиля « » своего блестящего здания Art Building в Бруклине в пользу стиля своего не очень заметного дома на 57-й улице.

Без сомнения, спокойствие можно достичь в стиле королевы Анны, но его также можно достичь, если архитекторы действительно стремятся к этому, и в других стилях, которые допускают гораздо более широкий диапазон выражения, в то время как студент вынужден сомневаться, можно ли с помощью скудного репертуара стиля королевы Анны выразить что-либо, кроме спокойствия. Его успехи в жилой архитектуре — это в основном успехи незаметности, которая на самом деле является характерной чертой не только только что упомянутых жилых домов, но и дома г-на Робертсона на Пятой авеню, дома г-на Хейта на Пятьдесят пятой улице и дома, который имеет большое преимущество в виде двойного фасада, построенного г-дами Макким, Мид и Уайт на Мэдисон-авеню, примыкающий к репродукции г-на Харни; ведь высокий дом из красного кирпича на Тридцать четвертой улице, построенный этими архитекторами, который выглядит скорее не как произведение архитектурного искусства, а как увеличенный предмет мебели «в стиле Чиппендейл», едва ли можно назвать удачным, в то время как дом, который они спроектировали для г-на Астора на Пятой авеню, с простым и спокойным фасадом из кирпича и песчаника, конечно же, нельзя назвать стилем королевы Анны, несмотря на три ряда лепнины в виде яйца и стрелы, уже отмеченные, которые венчают его фундамент с каменной облицовкой. Самая высокая похвала, на которую могут претендовать эти типичные дома в стиле королевы Анны, несмотря на некоторые тщательно проработанные детали, такие как оформление эркера в доме, спроектированном г-ном Хейтом, заключается в том, что они выглядят как подходящие особняки для уважаемых семей, довольных скромным жильем; и это также самая высокая похвала, которую можно выразить их прототипам георгианской эпохи. Мы можем повторить признание, что гораздо лучше, чтобы они выглядели так, чем как жилища вульгарных и показных людей, не признавая при этом, что чопорное и прозаичное выражение респектабельности, каким бы выдающимся оно ни было, может быть оценено как триумф в жилой архитектуре. Жилая архитектура Венеции, Руана или Нюрнберга может сказать нам нечто большее, чем это. И оттенок такого духа и живописности, который мистер Брюс Прайс привнес в кирпичный дом на 56-й улице (стр. 22), или который мистер Хант привнес не только в тщательно украшенный дом мистера В. К. Вандербильта, но и в некоторые жилища на верхней части Мэдисон-авеню, более желателен, чем простое отсутствие нарушения приличий.



ДОМЫ НА МЭДИСОН-АВЕНЮ.

Р. М. Хант, архитектор.

Несмотря на успехи стиля королевы Анны в жилой архитектуре, это его единственные успехи, хотя справедливости ради следует сказать, что много интересных работ было выполнено в этом стиле, если не строго в нем, то в пригородных домах и приморских коттеджах, которые не входят в сферу нашего нынешнего исследования. Для архитектуры узкой уличной фасадной части достаточно одной «особенности», и эта особенность может быть взята из репертуара королевы Анны дизайнером, который считает, что результат оправдывает его усилия. Например, эркер фактически составляет архитектуру только что упомянутого дома, спроектированного г-ном Хейтом. Но даже в доме, который является лишь особенностью, классические детали не всегда гармонично вписываются в конструкции, из которых классические детали не могут спонтанно вырасти, как они выросли из классических конструкций. Например, дверной проем дома, спроектированного г-ном Робертсоном, который практически повторяется в окне над ним, представляет собой лепную круглую арку, стоящую на пилястрах своей же ширины, и, таким образом, по-видимому, делая косяк и арку полной и отдельной конструкцией. То есть пилястры, кажется, поддерживают арку. Архитектор нью-йоркского почтового отделения сделал то же самое, но гораздо более грубо. Но элегантность деталей Робертсона не может избавить даже зрителя, который не останавливается, чтобы проанализировать источник чувства неудобства, от ощущения, что то, что так элегантно выражено, не является фактом. На самом деле арка оказывает как боковое, так и вертикальное давление; и если бы арка и ее вертикальные опоры составляли отдельно стоящую конструкцию, как это кажется здесь, арка была бы неустойчивой. Несмотря на то, что классические римляне были невосприимчивы к соображениям художественного

выражения, они не были настолько невосприимчивы. Они признавали существование бокового давления, отмечая импост арок непрерывной лепниной, тем самым соединяя арку с ее боковым устоем, а также с вертикальной опорой; и здесь архитектор почтового отделения, более мудрый или, если мысли не применимы к его архитектуре, более удачливый, чем мистер Робертсон, довольствовался тем, что подражал им.

Здания, в которых проявляются эти солецизмы, повторим, являются успехами королевы Анны. Для более сложных конструкций большинство практиков уклонились от их использования. Господа Пибоди и Стернс, действительно, при проектировании здания клуба «Юнион Лиг» исходили из того, что «особенность» дает достаточное представление об этом сооружении и что портик из четырех больших римских коринфских колонн спереди, уравновешенный равным количеством кирпичных пилястр по бокам, будет отвечать архитектурным требованиям, если они позволят своему сознанию свободно играть с остальными поверхностями, не обращая внимания на эту центральную идею. Но результат едва ли оправдал это убеждение, и зритель обнаруживает, что здание, несмотря на объединяющее влияние большой и простой крыши, в дополнение к рассматриваемой особенности, не производит целостного впечатления, а выглядит разрозненным и спутанным; в то время как его части, взятые по отдельности, выглядят слабо, несмотря на их экстравагантные размеры. Это, по сути, даже не жертва условностям, а образец того, чего можно достичь в стиле мягкой скучности, ставшей повсеместной. Если сдержанная королева Анна является чем-то несколько неэффективным, что же можно сказать о дикой королеве Анне? Нет ничего дикого в двух других общественных зданиях, в которых архитекторы рискнули использовать стиль королевы Анны — одно из них — больница на Парк-авеню, построенная г-ном Хейтом, а другое — «учреждение» какого-то другого рода на Лексингтон-авеню, построенное г-ном Фернбахом. Оба эти здания, по сути, сдержанны, и какими бы ни были различия в деталях, оба имеют почти одинаковый облик, так что от каждого из них уносится впечатление, как от одного из обычных лиц, которые мы всегда путаем, которое может быть таким же, как и от другого — в обоих случаях центр с выступающими крыльями, отдельно покрытыми крышей, и вся стена покрыта неглубокой кирпичной решеткой, слишком неглубокой, чтобы служить контрфорсами, и служащей только как знак предполагаемого «стиля». Кажется несправедливым, что владелец должен платить деньги за прямоугольные кирпичные накладки, которые едва ли могут значительно укрепить его здание и вряд ли могут считаться украшением, просто обозначая его как «Это королева Анна». И это сходство, заметим, которое является не столько конкретным сходством, сколько выражением общей для обоих приятной безликости, не может быть полностью приписано архитекторам, за исключением их выбора стиля. Работы обоих имеют характер, и совсем не одинаковый, когда они работают в стиле, который является настоящим языком форм, в котором можно выразить смысл, а не просто небольшим сборником фраз, содержащим элегантные отрывки, которыми можно украсить бессмысленную речь. Г-н Фернбах, ¹⁰ как свидетельствуют такие работы, как здание «Staats-Zeitung» и Немецкий сберегательный банк в Нью-Йорке, а также здание Mutual Insurance Company в Филадельфии, является одним из самых опытных практиков в этой стране академического Возрождения. Г-н Хейт, как мы вскоре увидим более подробно, является высококвалифицированным дизайнером в готическом стиле. Это не их вина, что стиль королевы Анны, когда он распространяется на обширный фасад, теряет свою выразительность.

Г-н Робертсон — единственный архитектор, который осмелился спроектировать церковь в стиле королевы Анны, и успех его эссе не вызывает желания подражать ему. Сама попытка представляет собой небольшую церковь на Мэдисон-авеню, в главных стенах которой не так много стиля королевы Анны, которые имеют грубую деревенскую форму, с необходимыми отверстиями, оставленными квадратными и без моделирования;

но эти стены увенчаны клересторием, облицованным желтыми гонтом, под широким фронтоном, а его отверстия объединены под тонким огибающим навесом из окрашенной сосны. Здесь и там встречаются небольшие классические детали, которые, если они нравятся дизайнеру, никому не мешают; но именно интерьер посвящен королеве Анне. Здесь можно увидеть то, что немецкие критики называют «игривым использованием» форм, разработанных для одной конструкции и одного материала, в другом материале и без видимой конструкции; и результатом этой шутовщины является то, что немецкий профессор, прославившийся в недавней художественной литературе, описывает как «важную шутку». Однако в основных чертах этого интерьера обработка выходит за рамки шутки, поскольку арочные своды из красного дерева с небольшими выступающими ключевыми камнями и опорные столбы, заключенные в коробчатые пьедесталы, на самом деле выполняют функцию несущей конструкции для верхнего яруса окон — если, конечно, есть скрытая система металлоконструкций — хотя их функция настолько уступает их форме, что они выполняют свою работу самым неуклюжим и неэффективным образом. Кроме того, поскольку в репертуаре королевы Анны нет форм, которые можно было бы даже с трудом использовать для создания открытого потолка, архитектор полностью отказался от дизайна и оставил свой потолок просто чердаком, обшитым снизу желтой сосной. В других местах, например, в отделке хора, использование форм носит исключительно игровой характер, так что интерьер церкви кажется набором шутовских элементов. В столовой, например, мы бы назвали их хорошими шутками, но в церкви обсуждение их достоинств как шуток, по-видимому, исключается предыдущим вопросом о допустимости в священном здании легкомыслия даже самого высокого порядка. Возможно, для тех, кто применяет стиль королевы Анны в церковном строительстве, и, конечно же, для дизайнеров «уютных» церквей в целом, счастливым обстоятельством является то, что в церковной архитектуре нет официальной цензуры, как в церковной музыке, и что нет никаких правил, обязывающих каждого священника с помощью специалистов в области архитектуры подавлять всю легкую и неподобающую архитектуру, с помощью которой тщеславные и нечестивые люди оскверняют служение святилища. Мы можем спросить г-на Робертсона, в том же духе, в котором мы спрашивали других архитекторов, что он выиграл, отказавшись от таких усилий, которые он предпринимал около десяти лет назад в церкви Филлипс Мемориал, чтобы разработать композицию из своего предмета в пользу этих обрывков цитат, причем цитат, которые не являются ни свежими, ни очень содержательными! Он мог бы ответить, что церковь, в которой мы по крайней мере восхищаемся его усилиями, была несколько необузданной и буйной постройкой, а нынешнее здание гораздо более сдержанное и умиротворенное. Оно, без сомнения, сдержанное, и талант г-на Робертсона, когда он работает в стиле королевы Анны, умиротворенный —

«сдержанным в том, над чем он работает, как рука красильщика»;

но, в целом, трудно понять, как архитектор, сравнивая раннюю работу с поздней, мог не почувствовать, что попытка выразить что-то, каким бы грубым и пока неудачным ни было это, была более мужественным и художественным занятием, чем эта элегантная мелочность, в которой самый высокий достижимый успех имеет элемент детскости. По правде говоря, приятно отметить, что аргумент, которым, как мы предполагаем, архитектор утешал себя за результат своих церковных трудов в стиле королевы Анны, по-видимому, не убедил его самого, и что более позднее произведение, церковь из песчаника, расположенная дальше по той же аллее, является гораздо более серьезным проектом,

представляя собой попытку развить архитектуру из самой структуры. Было бы особенно несправедливо применять к церкви королевы Анны, построенной г-ном Робертсоном, поговорку «стиль — это человек», поскольку последняя церковь показывает, что г-н Робертсон — человек талантливый, когда он дает своим талантам возможность проявить себя.

До сих пор мы говорили о респектабельном и консервативном элементе в новом направлении, о крайне правых, так сказать, и в целом о работах, которые были серьезно задуманы и поэтому заслуживают серьезного внимания. Не так приятно обращаться к крайне левым, неистовой и громко кричащей толпе, которая приветствует «новое начало» как отказ от всех стандартов, будь то авторитета или разума, и как освобождение от всех ограничений, даже от общественных норм приличия, и которая пользуется освобождением от академических ограничений и ограничений, налагаемых их собственным чувством приличия, чтобы незамедлительно продемонстрировать, что у них нет никаких приличий. Сдержанное приличие одной фазы нового начала дополняется яростным неприличием другой. Иногда одни и те же дизайнеры то идут в одном крыле, то в другом крыле этой разнородной группы. Например, господа Макким, Мид и Уайт утешают себя за то, что теперь кажется почти вынужденной сдержанностью домов, которые мы заметили, безумной оргией плохой архитектуры на Восточной 55-й улице. Место этого излишества почти сразу же примыкает к достопочтенному и респектабельному жилищу, спроектированному г-ном Хейтом, и почти лишает это здание его приличия, а дизайнеры, похоже, были подведены к этому зловещим примером пожилых людей, которые должны были бы знать лучше и которые совершили самые безумные выходы в художественном квартале лондонского пригорода Челси, находясь в состоянии полной безответственности как по отношению к любым убеждениям, так и к любым конвенциям архитектурного искусства. Нынешнее нарушение приличий было допущено при проектировании двух жилых домов, которые состоят из жестоко изрезанного фундамента и парапета из гранита, с двумя или тремя нерегулярно расположенными жестяными мансардными окнами, выступающими над ним, и с плоской и неглубокой кирпичной стеной, вставленной между ними, как между верхним и нижним жерновом, и имеющей свою тонкость, подчеркнутую по всем углам неглубокими надрезами, образующими серию кирпичных уплотнителей, как бы квадратную сетку, которая также пересекает плоские поверхности. Вполне возможно, что грубая простота могла показаться дизайнеру желательной чертой городского дома, но вряд ли можно считать возможным, что квадратность, плоскость и тонкость могли показаться желательными, и совершенно невозможно, чтобы красота могла казаться присущей зданию, верхняя и нижняя части которого отличались грубой простотой, а средняя — квадратностью, плоскостью и тонкостью. Детали, будь то кирпич, гранит или жость, столь же нелепы, как и сама концепция здания, части которого так противоречат друг другу. Над дверным проемом с круглым верхом установлена имитация металлической заслонки из гранита, прикрепленная к остальной части блока, из которого она вырезана, с помощью имитаций железных болтов из гранита. В подвале солидные гранитные блоки подвергаются унижению, будучи украшенными низкорельефными струящимися лентами. По правде говоря, единственная деталь этого сооружения, которую можно рассматривать с терпимостью, — это решетка в подвальном входе, представляющая собой простейшую решетку из железных прутьев.

Несмотря на то, что это здание, несомненно, является непристойным и несогласованным, оно все же выглядит как джентльмен, получающий удовольствие, хотя и извращенным и порочным образом, по сравнению, например, с домами из красного кирпича и коричневого камня на углу Пятой авеню и 67-й улицы. В них нет никакой композиции, и эффект настолько разрозненный, а все вместе представляет собой настолько случайное

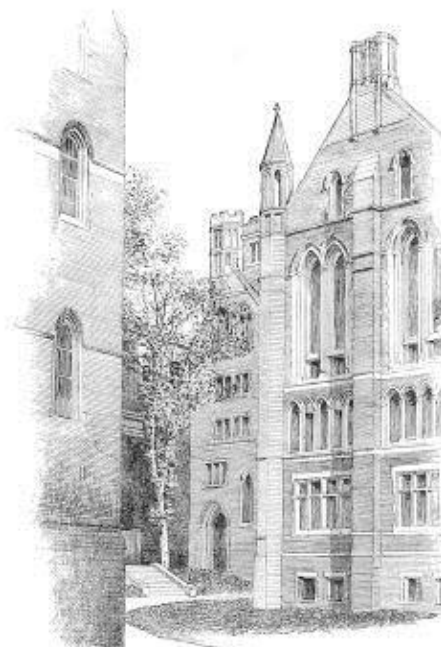
скопление несвязанных между собой частей, что невозможно описать эти дома или запомнить их, когда отворачиваешься. В памяти остаются только их фрагменты, как размытые образы кошмарного сна. Так, вспоминаются батавская грация выпуклых фронтонов; эркерные окна, расположенные так, что кажутся готовыми вот-вот вывалиться; лепнина в виде яиц и стрел, украшающая вертикальные и горизонтальные косяки кирпичной кладки, соединенные плоскими проемами с выступающими замковыми камнями; батоны, вырезанные в песчаниковых блоках; декоративные детали, почерпнутые из трущоб рококо. Это не предметы для архитектурной критики; они требуют вмешательства архитектурной полиции. Это случаи нарушения общественного порядка, совершенные из кирпича и коричневого камня. Как бы ни было опасно использовать превосходную степень, не будет большим риском сказать, что это самые дискредитирующие здания, когда-либо построенные в Нью-Йорке, и следует отметить, что они вполне характерны для того периода. Такой кошмар, возможно, мог прийти в голову какому-нибудь спекулятивному застройщику в период наибольшей вульгарности коричневого камня, но он не имел бы наглости построить его, сдерживаемый соображением, что никто не станет подвергаться публичному осмеянию, согласившись в нем жить. Однако некоторые спекулянты убеждены, что сейчас есть рынок для дома, который стоит на углу улицы и кричит, чтобы люди приходили и смотрели на него, хотя в нем нет ничего, на что стоило бы смотреть; и мы должны стыдиться того, что спекулянт, возможно, прав, рассчитывая на эту крайнюю вульгаризацию общественного вкуса, и что, в любом случае, нет полиции, которая могла бы предотвратить распространение этого крика на общественной дороге.



ДВЕРЬ НА ПЯТОЙ АВЕНЮ И 67-Й УЛИЦЕ.

Это результат требования «чего-то нового» от ума, неспособного произвести ничего хорошего. Этот визг — высказывание Сладкой Певицы из Мичигана, которую призывали не обращать внимания на грамматику, а «приспособить свои стихи к размеру круглого глобуса». Это, конечно, крайний случай, но есть и другие, только менее позорные, с которыми можно справиться только с помощью так называемой «разрушительной» критики, которая, вероятно, никогда не служила более важной цели, чем облегчение

сознания критика. Достаточно указать на эти вещи и подчеркнуть, что все они являются результатом стремления некомпетентных дизайнеров к оригинальности и самобытности — цели, по сути своей вульгарной, которая может испортить работу даже компетентного дизайнера, если она будет обнаружена. Ведь хотя стремление к совершенству обязательно приводит к новизне, стремление к новизне обязательно не приводит к совершенству. Приведенный нами крайний пример все же является примером тенденции, которой в той или иной степени поддавалось все молодое поколение архитекторов, на которое возлагались такие большие надежды и которое, учитывая имевшиеся у него возможности, дало так мало ценного — тенденции слишком серьезно относиться к себе и недостаточно серьезно к своему искусству, а также воображать, что все, что приходит им в голову, по этой причине достаточно хорошо, чтобы воплотить в жизнь, не задавая никаких вопросов. Такие карикатуры на архитектуру, как эти дома, не пришли бы в голову образованному архитектору; но когда все ограничения, рациональные и академические, сняты, даже образованные архитекторы, как мы видели, не всегда берутся за анализ своих концепций, прежде чем воплощать их в прочном кирпиче и камне. Именно отсюда и происходит то, что, как мы сказали недавно, характерные произведения нынешнего периода явно уступают характерным произведениям предыдущего периода. Дело не в том, что в последний период не было построено действительно хороших зданий, а в том, что они не являются характерными для этого периода. Здания, которые, по-видимому, были построены архитекторами, но не выдерживают проверки ни с точки зрения смысла, ни с точки зрения стиля, безошибочно датируются 1876 годом. Чтобы установить, были ли здания, являющиеся достойными памятниками своим архитекторам, построены до или после того, как Норман Шоу наделал все эти беды, необходимо прибегнуть к внешним доказательствам.

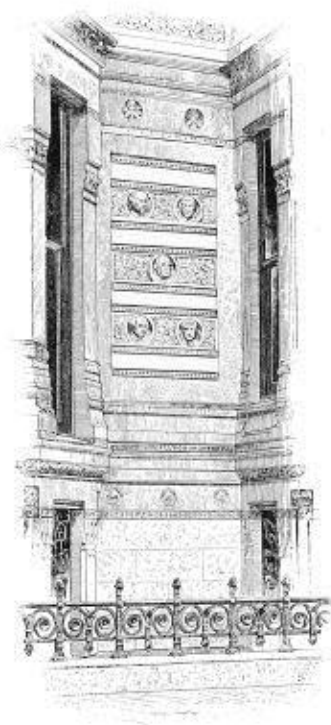


ВЗГЛЯД НА КОЛУМБИЙСКИЙ КОЛЛЕДЖ С МЭДИСОН-АВЕНЮ.

С. С. Haight, архитектор.

Первым среди них, без сомнения, можно назвать новые здания, спроектированные г-ном Хейтом для Колумбийского колледжа. Г-н Хейт не стремился к новизне, а довольствовался тем, что привел свою конструкцию в соответствие с ее функцией и

смоделировал полученные таким образом объемы так, чтобы усилить их внутреннюю выразительность. И хотя при этом он остался в рамках исторической английской готики, результатом этого процесса стало индивидуальное здание с характерным выражением в стиле « », самое удачное произведение готического дизайна, созданное в Нью-Йорке со времен проектирования г-ном Уитерсом здания суда Джефферсон Маркет. В Квинс-Энн, как мы видели, работы г-на Хейта не сильно отличались от работ другого архитектора. С словарным запасом, ограниченным пятьюдесятью словами, многого не выразишь. Но когда он позволяет себе использовать язык, становится видно, что г-н Хейт умеет выражать свои мысли. В композиции и деталях эти здания тщательно проработаны и очень эффективны. В более раннем проекте, фасаде целого квартала на Мэдисон-авеню, дизайнер устоял перед соблазном разнообразить свое здание, но построил стену из трех этажей из красного кирпича и светлого песчаника, широкий и спокойный вид которой подчеркивается группировкой проемов и не нарушается дымоходами, эркерами и башенками, которые оживляют композицию. Позднее здание, построенное из тех же материалов, было построено для библиотеки колледжа, и большой зал, в котором она находится, фактически и является зданием. Оно выполнено с таким же мастерством и дает тот же результат — монашеское спокойствие, гармонию, достоинство и изящество. Эти энергичные и изысканные работы показывают, если это вообще необходимо, за исключением архитекторов нового направления, что энергичность не обязательно подразумевает использование валунов, а изысканность — микроскопических лепных украшений, и что эти упрощенные способы достижения архитектурного эффекта являются скорее жалкими и убогими заменителями верного и искусного дизайна. То, что эти работы г-на Хейта являются грамматически «правильными» готическими, по нашему мнению, не является ни достоинством, ни недостатком. Но это показывает, насколько широк диапазон выражения, возможного в архитектуре средневековья, и насколько она гибка для современного использования, что, не отходя от precedентов, потребности американского колледжа XIX века могут быть полностью удовлетворены в этой архитектуре; ведь в работе г-на Хейта нет никаких нововведений, если не считать железной крыши, которая частично видна с пола зала. Есть один или два «пережитка» форм, утративших свои функции, таких как неперфорированные башенки с шпилями по углам здания библиотеки и зубчатый парапет крыльца во внутреннем дворе. Но в целом результат, за который колледж и его архитектор заслуживают поздравлений, был достигнут благодаря следованию совету скульптора, который сказал своему ученику, что искусство несложно: «Просто возьми кусок мрамора и удали то, что тебе не нужно». Г-н Хейт взял то, что ему было нужно в готической архитектуре для нужд Колумбийского колледжа, и, за незначительными исключениями, которые мы отметили, оставил все остальное. И то, что верно для этой работы, в равной степени верно и для непритязательного и живописного сооружения в стиле поздней готики, построенного по проекту г-на Хейта для школы Св. Томаса на Восточной 59-й улице.



ИЗ ДОМА ГУБЕРНАТОРА ТИЛДЕНА.

Архитектор Калверт Вокс.



ЭРБЕРТ В ДОМЕ В. К. ВАНДЕРБИЛТА, 52-Я УЛИЦА.

Архитектор Р. М. Хант.

Еще одним интересным образцом готической архитектуры, хотя и в стиле викторианской готики, является дом, спроектированный г-ном Во для губернатора

Тилдена. Однако интерес к нему заключается скорее в деталях формы и цвета, чем в общей композиции, поскольку с архитектурной точки зрения здание представляет собой лишь фасад, а небольшие выступы и отсутствие видимой и подчеркнутой глубины в самой стене придают ему скорее вид экрана, чем одной из сторон здания, а небольшие фронтоны, возвышающиеся над ним, слишком явно существуют с единственной целью оживить линию горизонта. Но цветовая гамма этого фасада восхитительна и напоминает лучшие работы самого успешного колориста в архитектуре, которого мы когда-либо имели в Нью-Йорке — г-на Врея Моулда. Характерно, что интересное использование цвета, как и любое другое правильное архитектурное развитие, было прервано новым «движением». Здесь было использовано и гармонично сочетано необычно большое разнообразие цветов, причем самых ярких оттенков, которые могут дать натуральные камни; и, что еще более редко, все они были использованы с архитектурной уместностью, чтобы подчеркнуть конструкцию и усилить ее эффект. Особого внимания заслуживает изобретательное и новаторское использование темного гранита, который после полировки становится почти черным и применяется в виде узких полос именно там, где это необходимо. Декоративная резьба привлекает внимание в первую очередь своим обилием, а также изысканной четкостью и тонкостью исполнения. В обоих этих отношениях единственным аналогом является дом г-на В. К. Вандербильта, поскольку, как мы видели, резьба на домах г-на В. Х. Вандербильта не считается. То, что эта резьба имеет такое большое значение, является результатом мастерства архитектора, который определил ее место и скорректировал ее масштаб так, что она повсюду дополняет архитектуру и лучше смотрится на своем месте, чем на любом другом.



ЗАДНЯЯ ЧАСТЬ КРЫШИ, ДОМ КОРНЕЛИУСА ВАНДЕРБИЛТА, ПЯТАЯ АВЕНЮ.

Джордж Б. Пост, архитектор.

Все это в равной степени относится и к столь же обильной резьбе в доме, спроектированном мистером Хантом для мистера У. К. Вандербильта; но он, хотя и выполнен в монохромном стиле из серого известняка, представлял бы большой архитектурный интерес без малейшего украшения только силой дизайна. Декоративные детали едва ли так хорошо подогнаны к масштабу здания, как в только что упомянутом доме или в доме, спроектированном для мистера Корнелиуса Вандербильта мистером

Постом, частично утраченном из-за своей миниатюрности, но они обладают тем же достоинством, что находятся в нужном месте, спроектированы для своего места и вырезаны с тем же совершенством. В более поздней работе мистера Ханта "Гернси Билдинг" на нижнем Бродвее — уличный фасад в ярко выраженной современной готике — несомненно, нет ошибки в масштабе из-за мелочей; но обработка, в массе и деталях, отмечена большой энергией и одушевлением, а архитектура здания является выразительным выражением его структуры.

Еще одно коммерческое здание, на углу Бродвея и Уолл-стрит, построено архитекторами клуба Юнион Лиг и, похоже, было спроектировано под давлением недавнего открытия, что это здание не подходит. В этом открытии нет никаких сомнений; жаль только, что оно не должно было быть сделано по рисункам до того, как они были переведены в каменную кладку. Однако, поскольку архитекторы придерживались этого мнения, когда они начинали строить здание United Bank, им было не так ясно, что будет делать, и первые два этажа выглядят как серия предварительных экспериментов, направленных на выяснение этого. Возможно, они все доказывали с намерением крепко удержать то, что было хорошим. Практика выдавливания валунов, особенно из мягкого песчаника, уже упоминалась как несколько неряшливая замена выражения энергии с помощью моделирования. Боулдеры выступали из опор этого подвала самым свирепым и леденящим кровь образом — настолько свирепым, что архитекторы раскаялись в своем хулиганском поведении. Это похоже на страх, охвативший Снага столяра, перед последствиями, которые могут возникнуть, если дамы примут его за царя зверей: "В другом прологе должно быть сказано, что он не лев". И поэтому архитекторы, похоже, последовали совету Ника Боттома: "Половина его лица должна быть видна сквозь шею льва; и он сам должен говорить через нее, говоря так или с тем же недостатком — Леди, или прекрасные леди, я бы пожелал вам, или, я бы попросил вас, или, я бы умолял вас, не бояться, не трепетать: моя жизнь за вашу. Если вы думаете, что я пришел сюда как лев, то это была бы жалость всей моей жизни. Нет. Я не таков: я такой же человек, как и другие люди: и там, действительно, пусть он назовет свое имя; и скажите им прямо, что он плотник Снаг" — то есть, господа. Пибоди и Стернс, архитекторы. "Другим прологом", который рассчитан на то, чтобы успокоить самых робких, является оформление первого этажа, где отказ от любых оскорбительных намерений выражен вставкой между проемами пар полосчатых пилястр, между капителями которых вставлен новый и приятный орнамент в виде ключевого камня. Чтобы убедиться, что они недостаточно прочны, чтобы причинить какой-либо вред, они не только спроектированы с большой слабостью, но и проецируются с лицевой стороны стены, которую в противном случае можно было бы представить укрепленной, и устанавливаются на кронштейны. Между этими ренессансными пилястрами расположены входные арки в романском стиле, в которых чувствуется возврат к буйному поведению; но считается, что это вовсе не входы, а всего лишь невинные окна банковских салонов, а настоящие входы под ними, покрытые чугунными накладками с трилистником, явно безобидны. Вполне справедливо будет сказать, что вплоть до верха первого этажа в здании нет никакого дизайна, ничего, что выдавало бы какие-либо свидетельства общего замысла. Но, построив до сих пор в тщетных поисках мотива и стиля, они нашли и то, и другое и построили над этим бесцельным и беспокойным набором противоречивых деталей целеустремленное, мирное и последовательное кирпичное здание, ряд мощных опор, соединенных мощными арками и поддерживающих их, очерченное светлой лепниной и дополненное в начале хорошо продуманным поясом из листьев. Кажется невероятным, что авторы этого респектабельного здания должны быть также авторами подвала, на котором оно стоит. Под углом "выставлено" хитроумное приспособление в виде грифона с одним крылом, откинутым назад и прислоненным к обеим стенам, чтобы нести металлическое гнездо

древка флага. Эта особенность во всех ее деталях выполнена с большим духом и живописностью. Но архитектурный импульс терпит неудачу в мансардном этаже, который, очевидно, должен быть здесь самой богатой частью здания и который является самым лысым, представляя собой всего лишь ряд прямоугольных отверстий, без лепки или декора и без связи в их группировке с отверстиями непосредственно под ними.



ВХОД В ГЕРНСИ-БИЛДИНГ, БРОДВЕЙ.

Р. М. Хант, архитектор.



ЗДАНИЕ ОБЪЕДИНЕННОГО БАНКА.

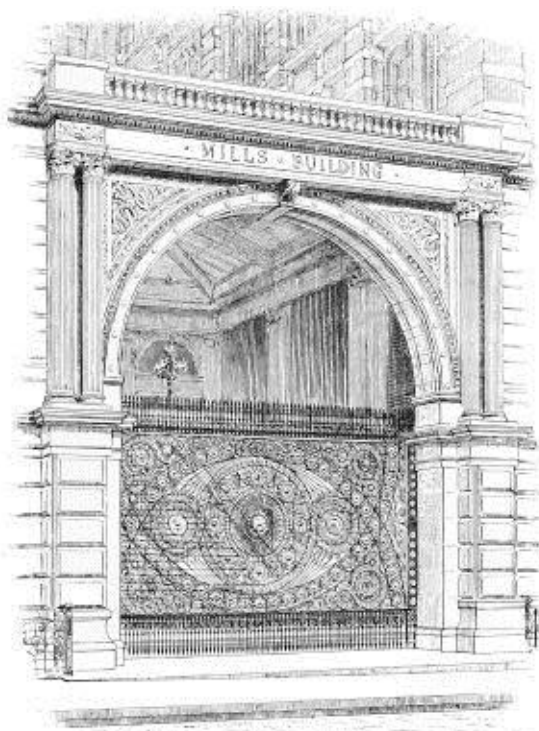
Однако, безусловно, самым успешным из всех недавних коммерческих зданий является здание Post, спроектированное мистером Постом и выполненное над цоколем из голубого камня из желтого кирпича и желтой терракоты. Участок представляет собой неправильный четырехугольник на пересечении трех улиц, а двор, необходимый из-за глубины участка, представляет собой не колодец, утопленный в середине здания, а углубление в одной из длинных сторон. Это расположение не только практически удобно, но, как и любое расположение, очевидно продиктованное практическим удобством, способно стать архитектурно эффективным, и здесь оно становится таковым. Проемы замечательно удачно сгруппированы между мощными опорами, и, что является редким достижением в “архитектуре лифтов”, в их оформлении присутствует обильное разнообразие, без того беспокойства и каприза, которые обычно сопровождают стремление к разнообразию в многоэтажном здании. Детализация усиливает эффект такого расположения. Он хорошо приспособлен к своей функции и положению, нигде не чрезмерен по количеству или масштабу и нигде не скуден, и сам по себе он богат и изыскан. Он спроектирован в стиле “свободного Ренессанса”, то есть дизайнер взял на себя обязательство точно смоделировать здание, в соответствии с его планом и конструкцией, в архитектуре эпохи Возрождения, исключив все, что ему не нужно. Мистер Хейт, как мы видели, смог достичь этого результата, не выходя за рамки академической готики. Мистер Пост поместил свой академический Ренессанс в перегонный куб анализа, и там, где анализ был завершен, его архитектура эпохи Возрождения улетучилась и исчезла. Мы совершенно уверены, что он на самом деле не пользовался терракотовыми имитациями выступающих замочных камней, например, и это почти единственные отличительные черты его здания в том стиле, с которого он начинал, за исключением капителей пилястр и ионических капителей очень красивой аркады со сводчатым потолком, образующей мансарду. Если бы не эти сравнительно тривиальные эпизоды в его творчестве, свободный Ренессанс мистера Поста следовало бы классифицировать как готический, если бы его вообще можно было классифицировать, кроме как как хорошую архитектуру. Мистер Пост, по сути, сам сделал то, что сделали романские строители. Они тоже занимались “свободной классикой”. Они начали с классической римской архитектуры и, постепенно отбрасывая то, что им не нравилось, пришли к Вестминстеру, Амьену и Кельну.



ЗДАНИЕ "ПОСТ".

Джордж Б. Пост, архитектор.

Странно видеть, что на смену столь тщательно проработанному спектаклю, как этот, пришло столь тщательно не изученное представление, как здание Миллс, выполненное тем же архитектором. Но, возможно, десятиэтажные здания, которые должны быть построены за год, не будут ждать, пока архитекторы разработают проекты, которые сделали бы здания интересными как для студентов-архитекторов, так и для инвесторов. Какой бы ни была причина, результат плачевен; ибо после того, как грандиозные и несколько чванливые римские ворота и опускаемая решетка, которую они огораживают, были сняты, остальную часть здания Миллс можно смело выбрасывать. Опускаемая решетка - действительно интересное изделие из железа как по дизайну, так и по мастерству изготовления, хотя и в том, и в другом отношении она явно уступает такому произведению искусства, как невзрачное чугунное чудовище, которое выполняет скромную функцию держателя вывески на Сидар-стрит и которое могло быть изготовлено в тринадцатом веке, настолько оно гротескно, искусно, пропитано духом художественного и доставляющего удовольствие ремесла. [См. начальную букву.]



ВОРОТА ЗДАНИЯ МИЛЛС.

Джордж Б. Пост, архитектор.

Таким образом, новый поворот - это все еще всего лишь поворот, и, похоже, пришло время тем его жертвам, которые серьезно относятся к своему искусству, спросить себя, почему они продолжают работать в стиле, который никогда не создавал памятников и в котором невозможно разглядеть какой-либо элемент прогресса. Создавая "Королеву Анну", делали ли они что-нибудь, кроме как следовали установившейся моде, поскольку мода на модное шитье устанавливается простым капризом? Профессиональный журнал действительно заявил, что "архитектура во многом зависит от моды", и архитекторы, придерживающиеся такого взгляда на свое призвание, конечно, будут строить по моде, поскольку они одеваются по моде, несмотря на их собственное знание того, что мода абсурдна. Но невозможно рассматривать архитектора, придерживающегося этой точки зрения, иначе, чем как торговца, или обсуждать его работы иначе, как рассказывая о последних модах, на манер модных журналов. Кажется невозможным, чтобы архитекторы, придерживающиеся такого взгляда на свое искусство, относились к нему серьезно — к чему-либо столь же серьезному, например, как они относятся к своим доходам. Но для архитекторов, которые любят свое искусство и верят в него, точка "отправления" гораздо менее важна, чем точка прибытия, и такими архитекторами исторические стили архитектуры будут оцениваться в соответствии с помощью, которую они оказывают в решении архитектурных проблем нашего времени. Мы видели, что архитектор, который начинает с архитектуры эпохи Возрождения, и архитектор, который начинает с готической архитектуры, если они добросовестно изучают свои прецеденты и добросовестно отбросят те, которые неприменимы, придя к свободной архитектуре, придут, что касается стиля, практически к одному и тому же результату. Если бы этот процесс анализа продолжался в течение целого поколения, было бы так же трудно и было бы чисто из умозрительного любопытства проследить истоки английской и американской архитектуры, как истоки сложного и живого английского языка, адекватного любому выражению. Мы обвиняли архитекторов в том, что они принимают формы архитектуры прошлого, не анализируя их. Но, действительно, если бы архитекторы были аналитиками, они бы поколения назад признали в своей работе, что мы действительно живем во

времена, неизвестные древним, будь то Афины в пятом веке до нашей эры или Западная Европа в тринадцатом веке нашей эры; что в пределах, установленных фактами и разумом, есть достаточно места для проявления всех совершенных талантов и достаточно границ для выражения всех нормальных темпераментов, в то время как без этих пределов ничто не может быть сделано, что выдержит проверку фактами и разумом, которая является проверкой временем; что “следствия” не могут предшествовать причинам, и что результат самое грубое искусство, которое является искренним, является живым и способным быть утонченным, в то время как самое утонченное искусство, потерявшее свой смысл, никогда не сможет стать живым. Признание этих вещей предотвратило бы появление в моде таких причуд, как легкомыслие и аффектация нового направления, но это также предотвратило бы установление каких-либо технических стилей в современном строительстве, и вместо того, чтобы воспроизводить “примеры” одного исторического стиля, затем другого, а затем смеси двух, архитекторы создавали бы, а писатели обсуждали произведения великого искусства архитектуры.



ДОМА ВАНДЕРБИЛЬТОВ

Как Архитектурное произведение, дом мистера У. К. Вандербильта, пожалуй, самый примечательный из четырех больших и дорогих особняков, проиллюстрированных здесь. В этом проекте был реализован по своей сути интересный дизайн с использованием всевозможных средств, который, однако, нигде не вырождается в изобилие или простую показуху. Размеры щедры для городского дома, и они были максимально использованы благодаря широте оформления и акценту структуры, по крайней мере, в стенах, которые позволяют зданию с изяществом нести богатство орнамента, под которым исчезли бы многие здания одинакового размера. Материал представляет собой мягкий серый известняк, цвет которого оставляет желать лучшего, хотя по текстуре он в равной степени подходит как для простой и массивной обработки стен, так и для мельчайшей изысканности отделки, как архитектурной, так и скульптурной. К чести дизайнера в значительной степени следует отметить, что, несмотря на богатство, не имеющее большого количества примеров в нашей домашней архитектуре, за исключением других домов этой же серии, первое впечатление от его работы, и самое стойкое, - это впечатление мощи и массивности. Это обеспечивается главным образом непрерывной шириной боковой стены между крыльцом и углом фасада здания на Пятой авеню — непрерывной, за исключением простых отверстий с квадратными головками, которыми она пронизана, и четких и выразительных, хотя и не чрезмерных рядов струн, которые пересекают ее и отмечают разделение этажей. Сомнительно, не зашла ли эта массивность слишком далеко, но каждый согласится, что чрезмерный вес стен является “серьезным недостатком” в уличной архитектуре Нью-Йорка, и что из них двоих более достойно выглядит жилище, приближающееся к прочности, присущей тюрьме, чем то, которое имитирует ненадежную легкость, присущую теплице. Глубина крыльца и углубленного балкона над ним в центральной части фасада проспекта способствует этому выражению солидности и помогает зданию нести свое бремя украшения “легко, как цветок”. Богатство, как мы уже говорили, почти не имеет аналогов в Нью-Йорке. В строго архитектурном убранстве, то есть в элементах и деталях, которые обычно проектируются

архитектором здания, присутствует изобилие, которое только благодаря только что указанным средствам спасается от превращения в мешанину богатства. Вся эта работа изысканна по исполнению. В целом дизайн интересный и научный, хотя у всех них есть общий недостаток - они слишком маленькие, чтобы их можно было хорошо разглядеть и эффективно использовать. Однородность этого дефекта масштаба, по-видимому, доказывает, что архитектор ошибся в оценке эффекта своего дизайна от использованного бесцветного материала. Отделка ниши балкона тоже теряет эффект, поскольку совершенно не связана со конструкцией, а каменная решетка, которой перекрыта угловая башенка, в равной степени не имеет отношения к объекту, к которому она применена. Архитектурное украшение перестает быть таковым, когда оно перестает быть развитием конструкции; и эти исключения, благодаря своей сравнительной неэффективности, подтверждают мудрость правила, согласно которому повсюду в здании орнамент используется для подчеркивания конструкции и, таким образом, значительно повышает впечатляющую и очарование.



ДОМ У. К. ВАНДЕРБИЛЬТА.

Р. М. Хант, архитектор.

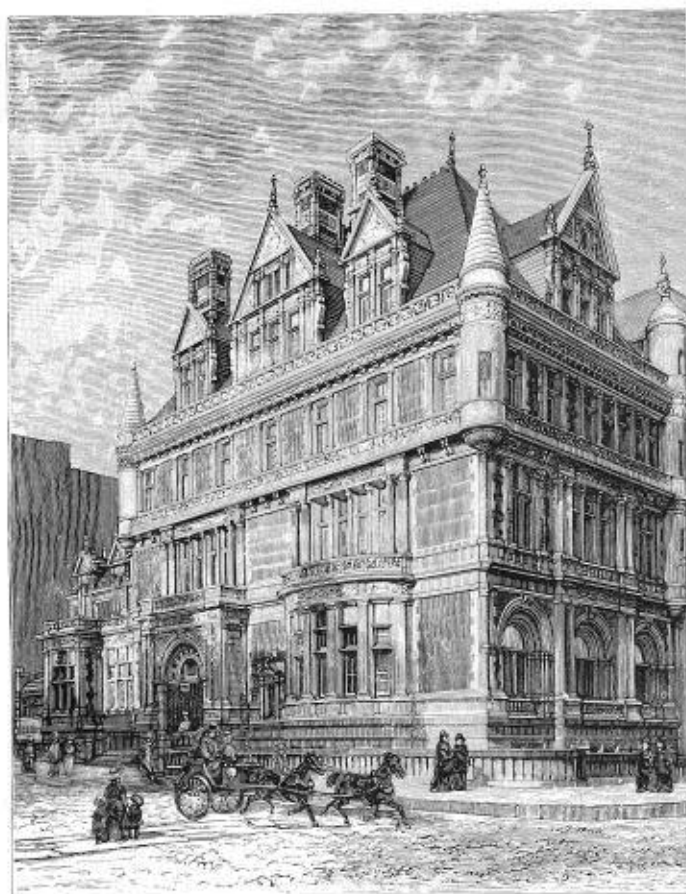
Скульптурное убранство, в отличие от строго архитектурного, столь же изобилует. Под скульптурным декором понимается то, что спроектировано и выполнено скульптором и в отношении чего единственная забота архитектора состоит в том, чтобы предусмотреть для него места и обставить его таким образом, чтобы, если это не помогло, то не могло повредить архитектуре, к которой оно прикреплено. Не будет преувеличением сказать по этому поводу, что это самая важная и интересная работа в области декоративной

скульптуры, которую можно увидеть на открытом воздухе в Нью-Йорке. Пожалуй, наиболее примечательной его частью является процессия музыкантов-херувимов, опоясывающих похожую на фриз ленту пояса, которая несет эркер южного фасада.^[D] Исполнение в других местах, в панелях под окнами и между ними, а также в пилястрах эркера, одинаково хорошо, но нигде больше дизайн не является столь эффективным. В самом деле, не нужно быть пуристом, чтобы придаться к использованию этих пилястр по углам эркера и на изгибе эркера, которые явно не являются структурными элементами, реальными или символическими, и которые так явно введены ради орнамента, который они несут, хотя он может оправдать ошибку из-за красоты орнамента в целом по дизайну и его неизменной тщательности и изящества исполнения. Действительно, единственная возможная критика в адрес выполнения этой работы заключается в том, что она слишком изысканна и слишком приближает текстуру резного камня к более гладкой поверхности формованной глины.

Восхищение энергичным и научным дизайном мистера Ханта, конечно, не прекращается вместе со стенами дома; но следует признать, что над карнизом они претерпели некоторые изменения. Нельзя сказать, что линия неба настолько эффективна, как можно было бы ожидать от того, что находится под ней. В скульптурном фронте, завершающем крышу основного корпуса, есть неоспоримая пикантность, и связь между этой крышей и крутым козырьком башни живописна сама по себе. К сожалению, его нельзя рассматривать отдельно, и эффект всей серии крыш - это не гармоничная группировка, а — другого слова для этого нет — “сборище”. Именно в крыше наиболее очевидны недостатки архитектора в решении того, что можно назвать его академической проблемой. Стиль его работ - это переходный стиль Франции, модификация средневековой архитектуры под влиянием итальянского Возрождения, пока то, что было полностью готическим в начале переходного периода, не стало полностью классическим в его конце. Фактически, это попытка обобщить в одном здании историю самого активного и плодотворного столетия в истории архитектуры, которое включало позднюю готику пятнадцатого века и раннее возрождение шестнадцатого и охватывало весь путь от миниатюрной и сложной лепки Дворца правосудия в Руане и Отеля Клуни в Париже до романтического классицизма великих замков Луары. Конечно, эта попытка не лишена смелости. Здесь мы видим в одном здании наложенные друг на друга основания и взаимопроникающую лепнину новейшей французской готики и ажурные узоры в виде рыбьих пузырей эпохи Возрождения, а в мансардных окнах - переход от руанских балдахинных оgee к строгим пилястрам и фронту Орлеана. Мастерства мистера Ханта оказалось недостаточно, чтобы свести воедино эти черты, результаты различных способов мышления, а также различных систем построения, без видимого несоответствия; и не во всех случаях они успешны, взятые по отдельности. Большое и тщательно продуманное мансардное окно над входом, в частности, вместо того, чтобы быть видимым сочетанием двух стилей, является наглядной демонстрацией того, что их невозможно совместить. Законченная конструкция стойки и перемычки, пилястры и антаблемента дополняется другой конструкцией летящих контрфорсов, которые явно излишни и неуместны, и которые, вместо того, чтобы сопротивляться толчку арки, выглядят неэффективно “поддерживающими” конструкцию, которая, хотя и закончена, нестабильна.

Можно склониться к тому, что отсутствие единства и покоя, которое влечет за собой нарушенная линия неба здания и которое несколько умаляет достоинство в остальном величественного и всегда оживленного проекта, объясняется угловой башенкой, в которую, очевидно, был влюблен архитектор. Мы можем разделить его симпатию к ней и признать, что это чрезвычайно красивая вещь, не признавая, что она принадлежит этому зданию. Ведущим мотивом композиции, очевидно, является “пирамидизация”, позаимствовав грубое словечко мистера Томаса Хоупа, всего здания по направлению к

вершине основного массива под углом, с точки зрения, с которой взята иллюстрация. Очевидно, что для того, чтобы помочь и подчеркнуть подъем и схождение всех линий здания к этой вершине, а также для увеличения видимых размеров, эта масса поднята на этаж, а концам здания позволено опасть, и именно для того, чтобы учесть подчеркивание этой массы отдельной крышей, был принят несколько неуклюжий прием опускания карниза со стороны улицы ниже карниза. Нью-йоркские читатели, знакомые с деятельностью Сберегательного банка в Сухом доке в Бауэри, поймут, что подразумевается под этой “пирамидизацией”, и вспомнят, как она там достигается. Теперь случилось так, что именно это намерение в данном случае затемнено и частично разрушено искажением линии неба, что, в свою очередь, может быть объяснено настойчивостью архитектора в его чрезвычайно красивой, но неуместной башенке. Хорошим уроком в архитектуре является обнаружение того, что эффект целого может быть сильно ослаблен одной из наиболее удачных частей, и что даже когда “вещь” действительно богата и редка, мы все равно можем быть недовольны тем, как она “туда попала”. К счастью, ни этот недостаток, ни недостатки посерьезнее не смогли помешать такому произведению, как это, стать украшением города и почетным памятником его архитектуре.



ДОМ КОРНЕЛИУСА ВАНДЕРБИЛЬТА.

Джордж Б. Пост, архитектор.

Возможно, именно потому, что мистер Пост, архитектор дома мистера Корнелиуса Вандербильта, предпринял не так много попыток, как мистер Хант, его работу можно назвать одновременно более успешной и менее интересной. По цвету он отличается

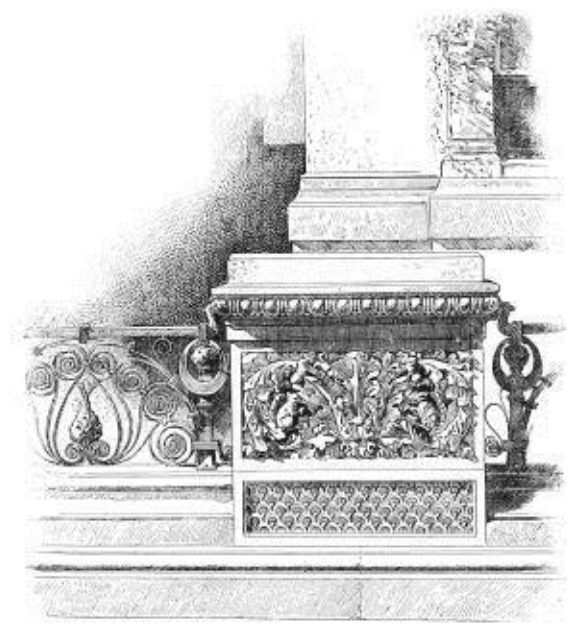
большим разнообразием, а по дизайну - меньшим. Монотонность серых стен и черной крыши заменяется красным кирпичом с ковкой из того же серого известняка, что использовался в доме, о котором мы говорили, и с красной шиферной крышей, разбитой большими каменными слуховыми окнами. Он гораздо более прост и компактен по композиции, чем другой, поскольку главный дом представляет собой параллелограмм, собранный вместе под одной большой четырехскатной крышей, и флигель является здесь очень второстепенным придатком. Таким образом, он намного проще, гораздо больше соответствует общепринятому этикету городского особняка по своей схеме, в то время как он в равной степени далек от того, чтобы выглядеть спроектированным по контракту, и изучается с такой же тщательностью, хотя и с совершенно иными мотивами. Что касается цвета, нельзя отрицать, что кирпичная кладка местами имеет неоднородный вид из-за сравнительно небольшого количества, в котором она используется, поскольку весь фасад на авеню фактически сделан из камня высокой степени обработки, и кажется очевидным, что здание выиграло бы, если бы кирпич был полностью исключен из этого фасада. Принятый способ оформления фасада на улице, вполне возможно, сделал бы здание скучным и монотонным, если бы оно было построено в монохромной гамме, поскольку, несомненно, добавление сильного цветового контраста сделало бы более разнообразный дизайн другого здания болезненно беспокойным. По стилю эти два здания имеют любопытное сходство и любопытный контраст. Это тоже французский замок, но французский замок периода после перехода, когда все детали были тщательно классицизованы, и только романтическое своеволие и свобода композиции напоминали архитектуру средневековья. Вот фриз из ракушек в Блуа и орлеанский орнамент в виде рыбьих пузырей, без готических деталей, которые во французском Ренессансе так часто встречаются бок о бок с ними. Резьба здесь, одинаково хорошо выполненная для своего назначения, не вызывает столько восхищения своим исполнением, по той причине, что все это строго архитектурное, а не прямое подражание. В дизайне он одинаково хорошо изучен для своей цели; в масштабе, действительно, изучен гораздо лучше, так что детали, которые часто теряются из-за неэффективной мелкости резьбы в первом случае, здесь занимают свое место с акцентом. Возможно, в некоторых случаях он занимает свое место со слишком большим акцентом, как, например, при моделировании арок первого этажа; в то время как, с другой стороны, в кронштейнах, которые поддерживают балкон третьего этажа, и в обработке спиральной шахты, на которой покоится коническая башенка под внешним углом, явно не хватает прочности. Но эти дефекты дизайна кажутся вполне преднамеренными, и в целом кажется, что здание выглядит так, как задумал архитектор, в более точном смысле, чем можно сказать о его конкуренте. Ведущим мотивом композиции при этом была "пирамидизация" под углом. Ведущим мотивом этого можно отнести развитие линий пола. Перпендикуляры, опущенные полностью subordiza NAT этим—до сих пор подчинен, действительно, что осевые линии отверстий в нижние этажи не будут учитываться в верхней и горизонтальной линиями совершаются моделирование и украшение в подчеркнутого ремнями, окончил в богатство от простого подвале конечно, очень богатый и сложный карниз. Здесь мы также можем сказать, что выше этой черты наше восхищение ослабевает; ибо преувеличенные мансардные окна, чрезмерные, как мансардные окна, и неадекватные, как фронтоны, являются наименее удачными элементами здания, в то время как в их отделке, единственной в здании, нарушена конструктивная уместность. Но большая и простая крыша, безусловно, предотвращает разбросанность здания, как это имеет тенденцию делать его сосед, в то время как угловые башенки у его основания не только избавляют его очертания от монотонной тяжеловесности, но и являются хитроумным средством для прекращения линий его углов. В целом, кто-то может сказать о замысле мистера Поста, что это полностью ручная работа, и, возможно, даже найдет в нем меньше недостатков, чем в более амбициозной

работе мистера Ханта; хотя, на самом деле, он может приписать это своей вере в то, что в ней меньше поводов для разговоров или размышлений.



Между любым из них и домами из коричневого камня, которые были построены для мистера Уильяма Х. Вандербильта по проекту мистера Дж. Хертер, декораторы, зафиксировали широкую архитектурную пропасть. Мы нашли ведущий мотив в каждом из остальных; но какой ведущий мотив или, вернее, какой второстепенный мотив архитектурного характера можно найти здесь? На самом деле нет никакого развития линий или масс, и ни на какое организованное соотношение частей это не направлено. Проемы не сгруппированы и не расположены на расстоянии друг от друга, чтобы рассказать историю интерьера, и не имеют каких-либо отсылок друг к другу, и структурные особенности, которыми должно обладать каждое здание, не подчеркнуты моделированием; и орнамент не нанесен, чтобы подчеркнуть структурные особенности, и он не спроектирован с привязкой ни к своему месту, ни к своей функции украшения. Рифленые пилястры второго этажа, по-видимому, действительно предназначены для того, чтобы усилить углы выступающих частей стены. Но от этого намерения отказались в первом и третьем этажах, в которых пояс из резной листвы тянется по углам стены, без привязки к линиям пилястр. Эта листва выполнена настолько тщательно, насколько это возможно, — действительно, так же тщательно, как резьба в любом из архитектурных произведений, которые мы обсуждали. Однако его совершенство не доставляет зрителю удовольствия по той простой причине, что оно не имеет ничего общего со зданием, в стенах которого оно вырезано. Большая часть деталей тщательно проработана, но отсутствие общего дизайна делает ее неэффективной. Если бы не доработка некоторых этих деталей, здание не представляло бы такого же архитектурного интереса, как любое произведение нашего архитектурного периода тьмы. Особняк Стюартов не интересует студентов, изучающих архитектуру; но сам особняк Стюартов демонстрирует более близкий подход, чем эти дома, к архитектурному дизайну, и, конечно, согласованный дизайн с грубыми деталями менее удручает, даже если он больше раздражает, чем полное отсутствие архитектурного смысла, с то тут, то там красивой архитектурной фразой,

которая в каком-то другом контексте могла бы что-то значить. У этих домов есть еще одно несчастье в их очень мрачном цвете. Яркий образец росписи на утопленном в стену балконе closer является благодарным оазисом среди мрачной пустыни из потертого песчаника, и некоторое облегчение его монотонности также создают позолоченные перила окон по обе стороны этого балкона. Но остается надеяться, что найдется смелость нанять сдержанного декоратора с неограниченным количеством золотых листьев на всех печальных фронтах. Способ декорирования, который был признан столь эффективным в лондонских туманах, можно было бы с пользой использовать для оживления фасадов, которым не грозит опасность стать слишком радостными. Было бы несправедливо оставить эти архитектурные неудачи, которые так неприятно контрастируют с обнадеживающим архитектурным успехом, достигнутым в других домах Вандербильта, не отметив один превосходный элемент дизайна в ограждениях, которые их окружают, в которых была достигнута оригинальная, характерная и удачная обработка металла, и которые, как произведения искусства, действительно представляют большую ценность, чем дома, которые они защищают.



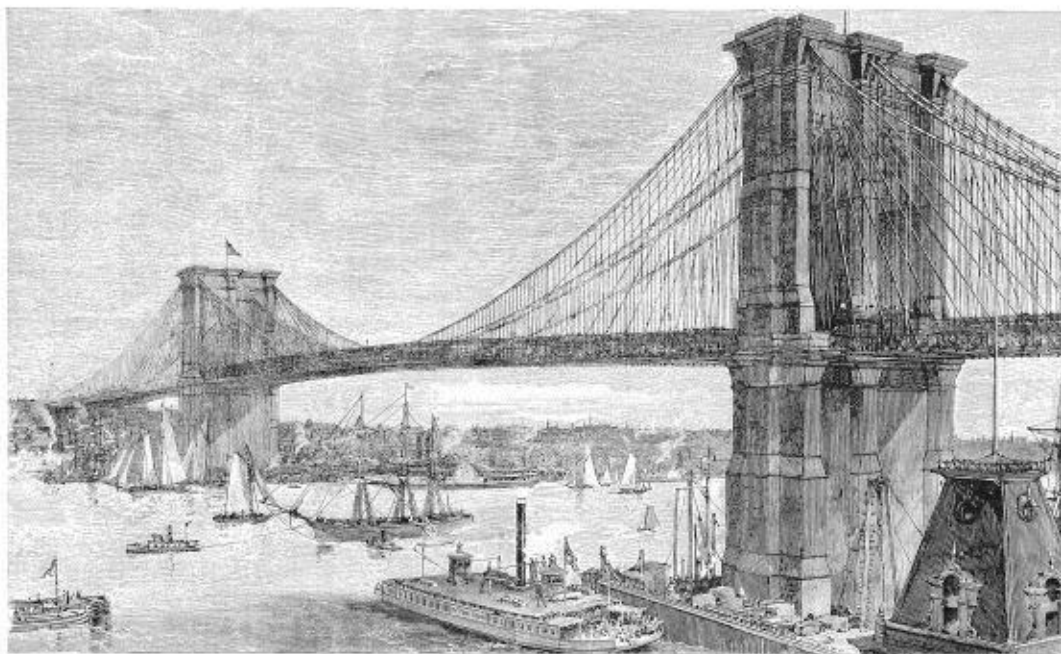
СТОЛЬБ И ПЕРИЛА, ДОМ У. Х. ВАНДЕРБИЛЬТА.



БРУКЛИНСКИЙ МОСТ КАК ПАМЯТНИК

ТОбщая длина моста составляет 5989 футов, из которых центральный пролет между башнями составляет 1595 футов 6 дюймов, "наземные пролеты" от башен до креплений каждые 930 футов, подход со стороны Нью-Йорка 1562 фута 6 дюймов, а на более крутой стороне Бруклина 971 фут. Эти размеры не делают этот мост самым длинным в мире. Но когда он был построен, не было ни одного пролета, который приближался бы к центральному пролету над Ист-Ривер; и хотя с тех пор он был превышен двумя пролетами

Четвертого моста в Шотландии (1710 футов каждый, поддерживаемый консолями), он остается, безусловно, самым большим примером цепного моста. Он вдвое длиннее моста Цинциннати Роблинга (1057 футов между башнями) и почти вдвое длиннее Ниагарского моста того же инженера (821 фут). Пролет злополучного моста через реку Огайо в Уилинге, который был построен в 1848 году и снесен в 1854 году, составлял 1010 футов. Заслуживающими внимания подвесными мостами в Европе являются Телфордский мост через пролив Менай (589 футов), законченный в 1825 году; мост Чейли во Фрибурге (870 футов), законченный в 1834 году; и мост Тирни Кларка через Дунай в Пеше (670 футов), законченный в 1849 году. Самыми длинными пролетами, перекрытыми иначе, чем проезжей частью, подвешенной на тросах, являются центральные пролеты Британского моста Стивенсона (коробчатая балка) (459 футов), моста Eads в Сент-Луисе из стальных арок (520 футов) и прекрасного моста Вашингтона из стали



МОСТ СО СТОРОНЫ БРУКЛИНА.

арки в Нью-Йорке (510 футов). Самый большой пролет каменной арки, который, как известно, был встроен в мост (251 фут), был построен в четырнадцатом веке и разрушен Карманьолой в пятнадцатом, который пересекал Адду в Треццо. Самая большая из ныне стоящих (220 футов) арка американского производства, спроектированная и построенная генералом Мейгсом для проведения Вашингтонского акведука через Кают-Джон-Крик. Второй - мост Гросвенор в Честере (200 футов), а третий - центральная арка Лондонского моста (152 фута).

Таким образом, Бруклинский мост является одним из механических чудес света, одним из величайших и наиболее характерных памятников девятнадцатого века. Его башни, по крайней мере, претендуют на то, чтобы пережить любое сооружение, вид на которое с них открывается. Все помнят пророчество Маколея о том времени, “когда какой-нибудь путешественник из Новой Зеландии посреди огромного одиночества встанет на сломанную арку Лондонского моста, чтобы зарисовать руины собора Святого Павла”. Но когда наш новозеландец встанет над седловинами, на которые теперь натянуты тросы моста, чтобы окинуть взглядом заброшенный город, там не будет руин церквей — по крайней мере, существующих сейчас, — которые он мог бы зарисовать или

увидеть. Паутина из сплетенной стали, которая сейчас висит между голыми массивами башен, возможно, исчезла, ее тонкие нити заржавели в ничто под медленной коррозией столетий. Его строители и поколение, для которого они творили, возможно, были забыты так же давно, как сейчас строители Пирамид, о которых путешественник, “в изумлении бродящий по этим пустыням”, спрашивает Историческую музу, “кто их построил; и она что-то бормочет, но что именно, он не слышит”. Нет ничего невероятного в том, что наш будущий археолог, глядя с одной из этих башен на пустынную реку без мачт и безлюдную землю, может не иметь никаких других средств реконструкции нашей цивилизации, кроме тех, которые предоставляет ему башня, на которой он стоит. Каким будет его суждение о нас?

Этим или чем-то подобным должен задаваться вопрос каждый человек, строящий сооружение, которое должно его пережить, будь то религиозный храм или просто полезное произведение, подобное этому. Так получилось, что произведение, которое, вероятно, станет нашим самым долговечным памятником и передаст некоторые знания о нас самым отдаленным потомкам, является чисто полезным произведением; не святилище, не крепость, не дворец, а мост. Это само по себе характерно для нашего времени. Это не относится ни к одному другому народу со времен римлян и ни к кому до них. Как и к римским руинам, продолжительность нашей работы покажет, что мы знали, как строить. “Римская работа”, - мы часто слышим, как говорят о мосте, и это во многом верно. По совершенству механического мастерства он намного превосходит любой римский памятник. Он является римским по своей массивности и долговечности. Это тоже римлянин в своем пренебрежении искусством, в том, что он довольствуется практическим решением великой проблемы своих строителей, без малейшего признака того мастерства, которое объяснило бы и подчеркнуло процесс строительства на каждом этапе и везде, в целом и частично, заставило сооружение рассказать о проделанной им работе. В истории были периоды, когда эта эстетическая цель казалась создателю такого памятника такой же само собой разумеющейся, такой же необходимой частью его работы, как и практическая цель, которая вдохновляла проектировщика Бруклинского моста. Так могло бы показаться инженеру моста в Афинах во втором веке до нашей эры или инженеру моста в Западной Европе в тринадцатом веке нашей эры. Утилитарное отношение к нашему памятнику является такой же яркой и характерной приметой того периода, как и его утилитарное назначение. Это благородное инженерное произведение; это не произведение архитектуры.

Самый строго научный из строителей вряд ли стал бы утверждать, что ему все равно, как выглядит его работа, когда его произведение было таким заметным и долговечным, как Бруклинский мост, и он должен понимать, что обучение только научному строительству не обеспечит архитектурного результата. Более вероятно, что он смотрит на современные архитектурные приемы как на несерьезные и не имеющие отношения к работе, которой он занимается, и утешает себя в своем незнании их презрением. Архитектура для него - это неразумное использование строительного материала. Несомненно, эта точка зрения подтверждается большинством “архитектурных” зданий, которые он видит, и у него нет недостатка в явном авторитете для этого. Принимая во внимание, что инженерное определение хорошей каменной кладки - это “наименьшее количество материала для выполнения определенной задачи”, г-н Фергюссон заявляет, что “архитектор всегда должен позволять себе такой запас прочности, чтобы он мог пренебрегать своей конструкцией или играть с ней”; а г-н Раскин определяет архитектуру как добавление к зданию ненужных элементов. Следовательно, у инженера есть некоторое основание считать, что он жертвует собой ради изящества и делает все, что от него можно разумно ожидать для создания архитектурного памятника, если при проектировании опор цепного моста он использует ненужное количество материала и добавляет ненужные

элементы. Но если мы вернемся к тому времени, когда инженеры были художниками, и изучим то, что современный научный писатель назвал “образцом конструктивного мастерства, остроконечным собором”, мы обнаружим, что архитектура и строительство не могут быть разделены. Работа средневекового строителя в его качестве художника заключалась в том, чтобы разъяснить, подчеркнуть и усовершенствовать работу, которую он выполнял в качестве конструктора, а также развить и усилить присущий ей эффект. И именно такого рода мастерство не оставляет следов в работе современного инженера, поскольку он всего лишь инженер.

В своем простейшем выражении, в том виде, в каком он фактически использовался в неизвестные периоды в Азии и Южной Америке, подвесной мост состоит из двух параллельных канатов, перекинутых из стороны в сторону оврага и несущих платформу, по которой проходит пассажир. По мере увеличения пролета, так что провал делает канаты непрактичными, наземные концы канатов поднимаются на некоторое расстояние над проезжей частью, по которой они проходят. Если там не удастся найти ничего достаточно прочного, чтобы удержать их, их просто перекидывают, скажем, через раздвоенные деревья, а концы прикрепляют к другим деревьям или придавливают камнями. Это важнейшая конструкция Бруклинского моста. Веревки превращаются в четыре троса толщиной шестнадцать дюймов из 5541 стальной проволоки; раздвоенное дерево превращается в башню высотой 276 футов и площадью 8260 квадратных футов у основания; подставка для удержания конца веревки превращается в массу каменной кладки весом в 60 000 тонн; шаткая платформа превращается в большую улицу шириной 85 футов с пятью твердыми дорогами. Но человек, который первым перекинул веревку через раздвоенное дерево, был изобретателем устройства, которое, разработанное с помощью всех усовершенствований современной механики, составляет основу Бруклинского моста.

Это изложение зародышевой идеи цепного моста, возможно, даст более четкое представление о функциях нескольких частей Бруклинского моста, чем рассмотрение сложной конструкции в ее конечной эволюции, в ходе которой эти функции частично упускаются из виду. Но если бы здание было спроектировано с архитектурной точки зрения, эти вещи были бы подчеркнуты в каждой точке и всеми способами. Функция так называемых огромных “башен” заключалась всего лишь в поддержании тросов, очевидно, что эту функцию выполняли бы три изолированных опоры, и устойчивость этих опор, нагруженных тросами, вполне возможно, была бы обеспечена, даже если бы они были полностью отсоединены друг от друга. Но для того, чтобы сразу придать им жесткость и нагрузку, чтобы площадь сопротивления силе ветра была равна всей площади башен, отверстия, через которые проходят дороги, закрываются сверху крутыми заостренными арками, а их пролеты заполняются стеной, которая поднимается до вершины опор, где все перекрыто плоским перекрытием. В таком расположении ощущается прискорбное отсутствие выразительности. Опоры должны четко и безошибочно заявить о себе как о костях конструкции, а стена над арками должна быть подчинена простой заливке. Он должен быть отчетливо удален от поверхности опор, а не отличаться от них только своими неглубокими и неэффективными выступами, как это есть на самом деле. Он должен быть отчетливо опущен ниже их вершин, вместо того чтобы подниматься на одинаковую высоту и располагаться под общим карнизом. Чтобы увидеть, какую разницу в эффекте произвело бы это весьма очевидное разграничение частей, взгляните на эскиз подвесного моста в Миннеаполисе. В целом это не похвальный дизайн, и он содержит несколько пережитков традиционных архитектурных форм, бессмысленных на их нынешнем месте. Но простое сведение арки к распорке между опорами объясняет — возможно, не насильственно и не элегантно, но безошибочно — основное назначение конструкции и функциональную взаимосвязь ее частей. Рисунок одной из башен

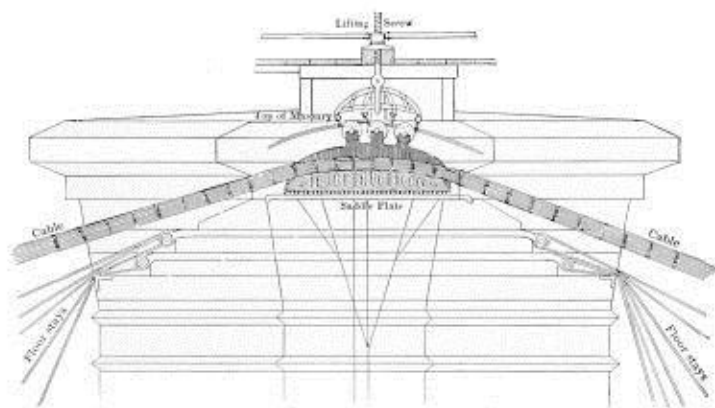
Бруклинского моста без тросов ничего не скажет зрителю; само сооружение ничего не скажет нашему новозеландцу о его назначении. Благодаря плоскому верху и ровному выступу, указывающему на то, что вся конструкция должна была быть равномерно нагружена, это скорее основание отсутствующей надстройки, чем то, чем она является на самом деле.



МОСТ В МИННЕАПОЛИСЕ.

Томас М. Гриффит, инженер.

Плоскостность верха сама по себе скрывает структуру, а не выражает ее. Первая практическая необходимость заключается в том, чтобы большие тросы свободно перемещались в своих седлах, чтобы давление на опоры всегда оставалось строго вертикальным, и для достижения этой цели были использованы очень хитроумные приспособления, а также для предотвращения натирания тросов. Но дизайн самих опор абсолютно ничего не говорит нам обо всем этом. Кабель просто исчезает с одной стороны и снова появляется с другой, как если бы это были два отдельных кабеля, по одному с каждой стороны, а не одна непрерывная цепь. Взгляните на этот участок вершины башни и увидите, как изысканная механическая компоновка может сосуществовать с абсолютной нечувствительностью к желательности даже архитектурного выражения этой компоновки. Архитектура этого венчающего элемента башни не имеет никакого отношения к цели, для которой существует это сооружение. Разве не совершенно очевидно, что архитектурное выражение этого механического устройства потребовало бы, чтобы линия вершины, вместо этого бессмысленного плоского выступа, для начала была гребнем крыши, ее двойной скат повторял линию троса, который она укрывает? Здесь сам канал, по которому проходит кабель, не спроектирован, а представляет собой простое отверстие, случайно, а не преднамеренно, возникшее посреди формовочных элементов, образующих карниз башни. Это архитектурное варварство.



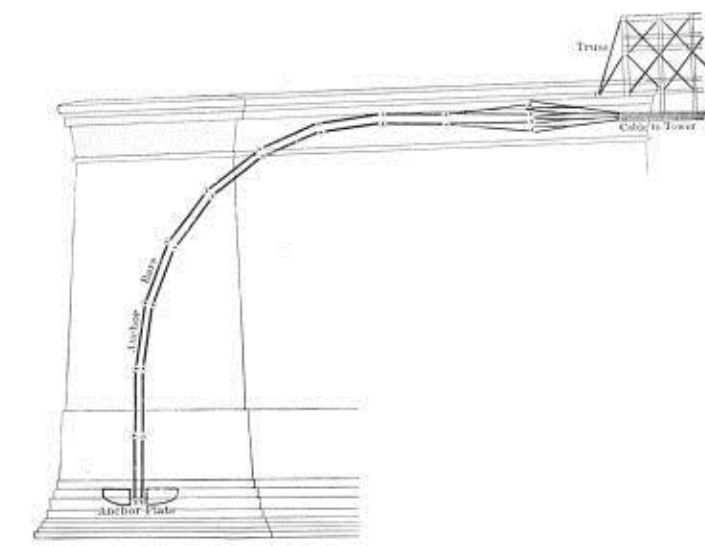
Другие возможности для архитектурного самовыражения в самих башнях заключались в обработке контрфорсов, в обработке балконов, опоясывающих башню на высоте проезжей части, и в моделировании арок. Обхват каждой из башен по ватерлинии составляет 398 футов. На уровне крыши - 378 футов. Уменьшение осуществляется с помощью пяти или шести смещений, которые удаляют каждую грань башни на четыре фута между нижней и верхней частями, а каждый конец - на шесть футов. Контрфорсы, всего восемь, по бокам внешних опор и на лицевых сторонах всех опор, представляют собой простые нанесенные полосы, очень неглубокие по сравнению с их шириной и заканчивающиеся капитообразными выступами, которые небрежно проколоты для размещения тросов. Возможно, нет серьезной разницы в механической эффективности этих контрфорсов, независимо от того, будет ли их территория узкой и глубокой или широкой и мелководной. Но увеличение глубины пропорционально ширине само по себе, с его более ярким освещением и более резкими тенями, создало бы мощные массы из того, что сейчас является неэффективными элементами. Этот неотъемлемый эффект был бы очень сильно усилен, если бы сами смещения были подчеркнуты четким и решительным моделированием. Как бы то ни было, акцента, похоже, старательно избегали. Смещения - это просто длинные отбойные элементы стены, которые ничего не делают для разделения опор на связанные части с определенными переходами и, таким образом, для облагораживания грубых массивов. Чтобы увидеть разницу между механической и монументальной концепцией великого сооружения, сравните эти башни с фасадом Амьена, или Страсбурга, или Собора Парижской Богоматери. Конечно, проектировщик современного моста не должен пытаться воспроизвести в своей работе "эти туманные массы многочисленных вершин и диадемных башен". Это было бы более фатальной ошибкой, чем грубость, в которой мы вынуждены обвинять дизайн башен Бруклинского моста. Орнамент соборов, поскольку он отделен от их структуры, не имеет для проектировщика моста даже намека. Но чтобы увидеть, как можно смоделировать массы, чтобы заставить их говорить, взгляните на смоделированные массы башни Амьена, резкие линии основной структуры, обрамляющие перегородку между ними, в отличие от однородной мертвенности контрфорса и навесной стены; четкий акцент линий света и впадин черного оттенка, которые отмечают переходы между частями здания на западном фасаде Реймса, в отличие от отсутствия акцента в выступах башни моста; дух балконов с горгульями, которые опоясывают башни Нотр-Дама, и стены, украшенные орнаментом. бездуховность балконов с парапетами, окружающих башню моста. И заметьте также (мы сейчас не говорим об убранстве соборов), что все это трансцендентное превосходство возникает просто из развития и подчеркивания присущего самим массам самовыражения, которое на мосту оставлено таким грубым, а на башнях собора до сих пор отточено. Это не обязательно, да и не должно было заходить так далеко в этой архитектуре разума и полезности, как в архитектуре поэтической религии. Простые зачатки этих работ могли

бы придать всему тому выражению, которое здесь необходимо или желательно. Но этих зачатков не хватает. Что мы можем сказать, кроме того, что проектировщик собора начал с того, на чем остановился проектировщик моста? Если бы наш новозеландец расширил свое путешествие и наткнулся также на эти памятники, каково было бы его удивление, обнаружив документальное подтверждение того, что мост был построен через шестьсот лет после возведения соборов, и что поколение, построившее мост, смотрело назад и свысока поколение, построившее соборы, как на грубое, варварское и неразумное по сравнению с ними самими!

То, что мы сказали о башнях, верно и для креплений. Боулдер, который перуанец катает на конце своей веревки, чтобы удерживать его, имеет здесь массу в 60 000 тонн. С научной точки зрения он, без сомнения, приспособлен к своему назначению с высочайшей точностью. С художественной точки зрения это всего лишь боулдер, перекатывающийся по канату. Вероятно, было бы нецелесообразно выставлять анкерную пластину, которая принимает на себя предельное напряжение этой мили или более троса, хотя мы можем быть уверены, что наш греческий или готический мостостроитель не признал бы ее нецелесообразности без такого исчерпывающего исследования механических аспектов своей проблемы, какое современный мостостроитель уделил механическим аспектам своей проблемы. Но, безусловно, было практично указать на функцию самого крепления, построить его в виде массивов, которые, казалось бы, удерживали трос на земле, или двойной арки, подобной — или скорее непохожей — двойной арке главной башни, повернутой между опорами, которые должны были явно соответствовать той же цели. Вместо любого из них или любого технического устройства для той же цели приведенный выше груз представляет собой грубую массу, настолько не приспособленную к своей функции по своей форме, что приходится смотреть с некоторой осторожностью, чтобы найти его с улицы внизу и отличить от подходов.

То, что мы называли балконами на уровне проезжей части, не является “практичными” балконами, поскольку они открываются с подъездных дорожек, а не с пешеходной дорожки, и недоступны как точки обзора. Цель выступа в этой точке состоит в том, чтобы обеспечить как можно большую ширину системы ветровых опор под полом моста. Эта цель достигается выступом, но лишь замаскирована имитацией балконов, вместо того чтобы быть выраженной архитектурно, как это могло бы быть безошибочно выражено смелым выступом гранитного выступа из угла пирса.

В мире, вероятно, мало арок — и уж точно их не может быть, если не считать произведений современной инженерии, — которые по размаху, высоте, толщине и бросаемости напоминали бы арки мостовых башен, которые так мало эффективны. Подобно грубой массе стены над ними, они впечатляют только размерами. Большая глубина арочного проема воспринимается только как мера, а не ощущается как поэтическое впечатление, как это было бы, если бы труды конструктора были дополнены трудами художника; если бы неглубокие полосы пирса стали настоящими контрфорсами, а косяк и арка были сужены за счет последовательного удаления, вместо того чтобы быть просто проложенными туннелями в массе; если бы внутренняя часть самой арки была подчеркнута моделированием, а не ослаблена фактическим уходом ее выступов за плоскость стены. .



СЕКЦИЯ ВЕРХНЕЙ И ЗАДНЕЙ ЧАСТЕЙ КРЕПЛЕНИЯ.

(ВИД СБОКУ.)

Сами подходы, как, впрочем, и башни, впечатляют своей величиной и массивностью. Уличные мосты одинаково внушительны по размерам и пролету, и особенно привлекательны еще и потому, что через них мы получаем то, чего больше нигде не увидим в нашем прямоугольном городе, - проблески и "кусочки" зданий. Самым удачным из всех них и наиболее удачной с архитектурной точки зрения особенностью всей каменной кладки моста является простой, массивный и низкий мост из двух арок, который перекинут через Норт-Уильям-стрит в Нью-Йорке. Аркады между улицами впечатляют количеством и повторяемостью, а также массивностью и римской прочностью, которая отличает все работы. Однако они страдают по двум причинам. Перекрытия, арки и опоры, которые являются выразительными частями конструкции, более светлого цвета, чем невыразительные участки стены, облицованные камнем, и это всегда к несчастью, если это не ошибка. Арки имеют форму, называемую "флорентийской", то есть круглой внутри и заостренной снаружи. Таким образом, самые глубокие вуссуары находятся в верхней части арки. Это противоположно расположению, которое было бы продиктовано только механическими соображениями. С архитектурной точки зрения у него есть недостаток, заключающийся в том, что у каждой арки прерываются последовательные и уменьшающиеся колеса, которые делают длинную аркаду с большими проемами такой впечатляющей в перспективе. Форма, по-видимому, была выбрана из-за удобства, которое она предоставляла за счет удлинения верхних вуссуаров, чтобы согласовать линию гребня арок с уклоном проезжей части, сохраняя при этом горизонтальную линию изгиба. Это постепенное уменьшение арок по направлению к берегу увеличивает видимую длину подъезда, если смотреть в этом направлении, но соответственно укорачивает его, если смотреть в сторону моста; и, в целом, кажется, что было бы лучше расположить арки на одном уровне, не пытаясь скрыть разницу между их линией и линией проезжей части. Есть несколько ветхих деталей железной работы, которые портят монументальный эффект самой большой дороги, в то время как дизайн железных станций на обоих концах крайне безграмотен и дискредитирует великую работу. Чугунные имитации каменных капителей венчают столбы, обильно утыканными головками болтов, и решительно противоречат им. и другие солецизмы, в равной степени противоречащие конструктивному разуму и архитектурной традиции, распространены в этих несчастных зданиях, которые делают все возможное, чтобы опошлить великое сооружение, к которому они предоставляют доступ.

Вульгарность, безусловно, нельзя отнести к какой-либо неотъемлемой части самого великого произведения. Нет ничего легкомысленного и показного даже в деталях,

которые мы отметили и в которых мы не столько критиковали венец карьеры великого инженера, сколько отмечали дух нашего времени. Едва ли справедливо говорить, даже, как было сказано в архитектурном журнале, когда завершение строительства моста было под вопросом, что, если бы он остался незавершенным, его башни выглядели бы “ненужным уродством”. Дефекты его конструкции - это не проступки, а недостатки. Это дефекты рудиментарности, неразвитости до конца. Анатомия башен и креплений не раскрывается при их моделировании. Все их пальцы, так сказать, представляют собой большие пальцы. Их внушительность присуща их массе и является тем, чем она не могла не быть. Самым уродливым из великих мостов, несомненно, является Британский мост Стивенсона; и он уродлив не потому, что он квадратный и прямой, а потому, что он ничего не говорит о себе. Это просто плоская поверхность, и она почти абсолютно невыразительна по сравнению, например, с таким железным изделием, как ферма, несущая проезжую часть моста через Франклин-сквер, в которой очевидна функция каждого соединения и элемента. Но гораздо более благородной вещью, чем это, является центральный пролет самого большого моста, его проезжая часть медленно поднимается вверх, навстречу стремительному взмаху тросов. Мы жаловались на отсутствие выражения в башнях их анатомии, но это всего лишь анатомия, скелетонизированная структура, в которой, как в научной схеме, мы видим — даже непрофессионал видит — взаимодействие сил, представленное абстракцией линий. Какой памятник любой архитектуры может рассказать свою историю яснее и убедительнее, чем эта тончайшая архитектура, сквозь которую, как “прикосновение паука”, просвечивает ее предназначение —

“Такая изысканно тонкая, Чувствуется на каждой ниточке и живет в соответствии с линией”?

Эта воздушная арка, зависшая между оживленными городами, “изгибающаяся на фоне неба, насыщенного красками”, совершенна как произведение природы. Это природный организм. У его дизайнера не было сомнений в “хорошем вкусе” или внешнем виде. Он изучил закон, определяющий его изгибы, закон, определяющий прочность и соотношение его частей, и применил этот закон. Его работа прекрасна, как работа кораблестроителя неизменно прекрасна в формах и очертаниях, в которых он изучает только “то, что нравится воде”, без мысли о красоте, и как это почти неизменно уродливо, когда он делает то, что ему нравится, ради красоты. Дизайнер Бруклинского моста создал прекрасную конструкцию из изысканной утилитарности в работе, в которой силовые линии составляют структуру. Там, где более массивный материал не позволял ему скелетонизировать конструкцию, а линии усилия и сопротивления необходимо было выявить с помощью моделирования, ему не удалось их выявить, и его структура впечатляет ровно настолько, насколько это необходимо. Как мы видели, доверие к собственному чувству прекрасного и противоречие или сокрытие того, что он делал в соответствии с его предписаниями, не помогло его работе. Так же мало помогло бы ему обращение за помощью к обычному архитектору, чтобы оштукатурить свое сооружение триглифами или обозначить его трилистниками. Но архитектор, который следовал своему призванию в духе и с мастерством средневековых строителей, о которых мы говорили, который знал в своей области урок, который инженер усвоил в своей, что “Природой можно управлять, только повинаясь ей”, и что функция организма, как в искусстве, так и в природе, должна определять его форму, - такой архитектор мог бы помочь проектировщику Бруклинского моста сделать его одним из самых благородных

памятников архитектуры в мире, поскольку это одно из величайших и наиболее достойных произведений инженерной мысли.

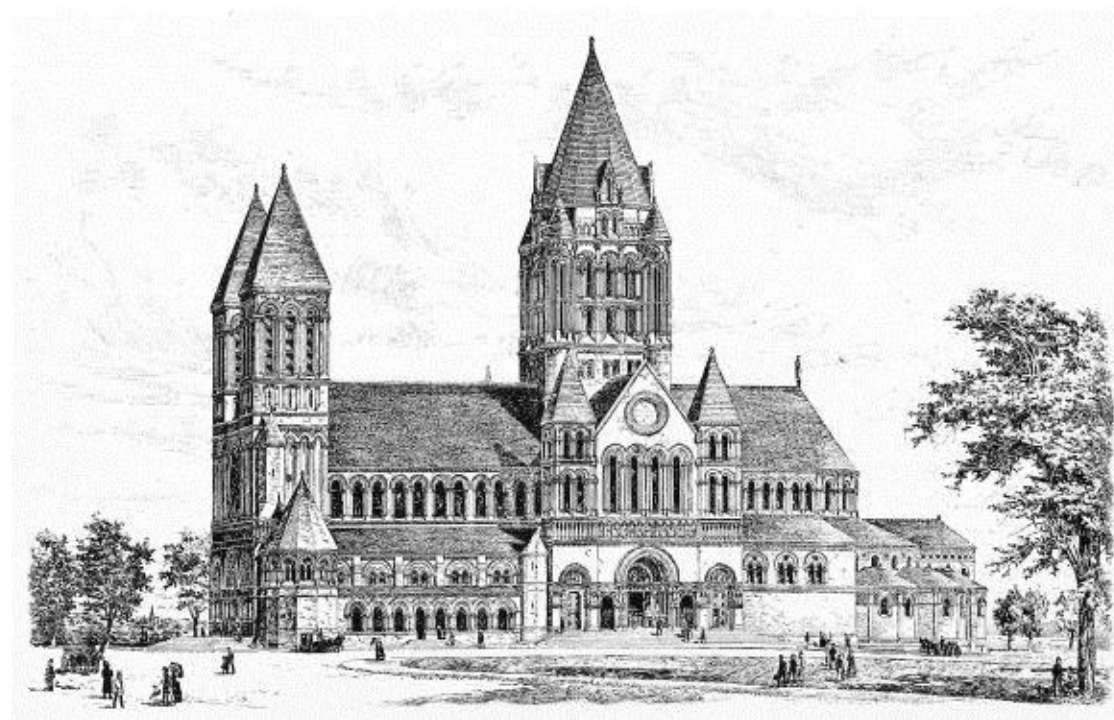


АМЕРИКАНСКИЙ СОБОР

Я

Т Слова о том, что наша эпоха не является эпохой строительства соборов, настолько очевидны и настолько знакомы, что предложение воздвигнуть в Нью-Йорке самый важный религиозный памятник по эту сторону Атлантики поражает многих и, возможно, большинство культурных людей чувством несоответствия. Это настолько верно, что в нашей стране не ведется соборостроение, что американский собор кажется нарушением единства места не меньше, чем во времени — анатомизмом, а также анахронизмом. Это размышление, рассчитанное на то, чтобы заставить нас задуматься о том, что даже в то время, когда мы размышляли о том, каким должен быть характер американского собора в городе Нью-Йорк, Ассамблея штата, обладая тем, что на момент его открытия было признано “самым монументальным интерьером в этой стране”, должна была решить снести, а не восстановить его самую монументальную особенность, и должна была безнадежно вульгаризировать его, заменив каменную кладку системой железных столбов, облицованных деревом, и балок, ограждающих панели из папье-маше, не добившись какого-либо общего или эффективного эффекта. протест.

Весьма заметный рост интереса к архитектурному искусству в этой стране за последние несколько лет сопровождался соответствующим прогрессом в практике этого искусства, но пока оно едва ли породило какие-либо проявления, которые можно назвать монументальными. Наши памятники, как и памятники римлян, созданы инженерами, а не архитекторами. На самом деле, диспропорция в величине и интересе между римскими банями и акведуками и римскими храмами преувеличена в соотношении между нашими полезными произведениями и нашими произведениями искусства. Наши инженеры готовы перекрыть более широкие проемы и возвести более высокие конструкции, чем когда-либо были перекрыты или возведены ранее, при условии, что каждый может быть убежден, что эти беспрецедентные операции “окупятся”. Результат их трудов с эстетической точки зрения справедливо выражен в замечании недавнего посетителя Европы о том, что общественные работы в Америке выполняются без привязки к искусству.



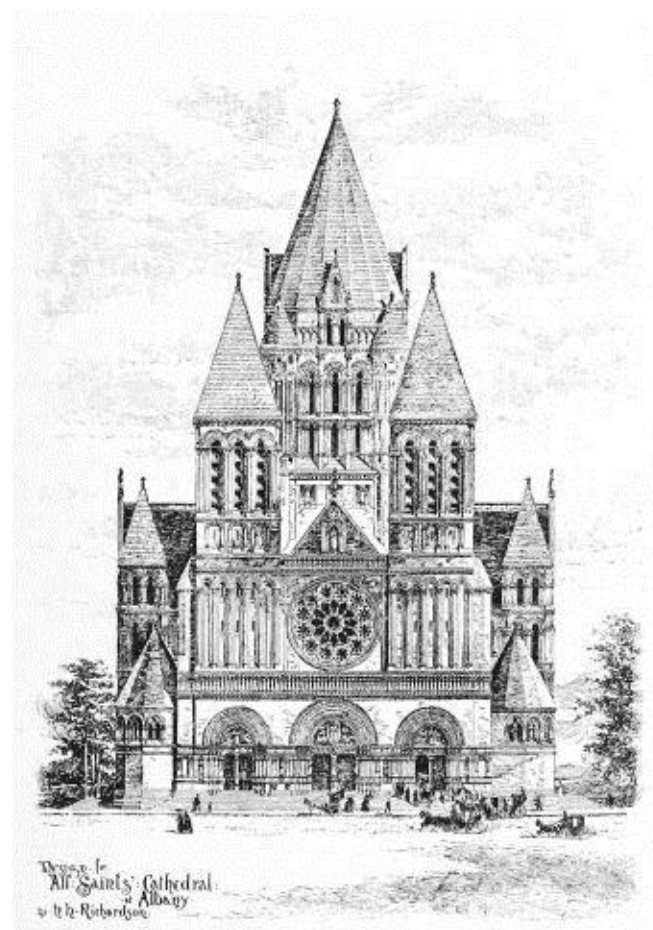
ДИЗАЙН ПРОТЕСТАНТСКОГО ЕПИСКОПАЛЬНОГО СОБОРА ВСЕХ СВЯТЫХ В ОЛБАНИ, штат Нью-Йорк

Генри Хобсон Ричардсон.

Но, как указал епископ Поттер в замечательном письме, в котором он обнаружил проект американского собора, само это преобладание утилитарного духа делает наиболее желательным, чтобы в большом коммерческом городе было заметное противодействие и впечатляющее напоминание о том, что существуют не только коммерческие интересы и не только физические потребности. Церковь “метрополитен” в современном смысле этого прилагательного, доминирующая над более прозаическими сооружениями города, как и должен быть кафедральный собор, если он возведен на благородном месте, отведенном для кафедрального собора Нью-Йорка, превращается в маяк “жертвенной лампы” мистера Рескина. Его функции заключаются в том, что он ни при какой мыслимой возможности не мог “окупиться” и что он должен быть, прежде всего, религиозным памятником. Существует некоторая опасность, что об этом могут забыть, поскольку при проектировании обычных церквей, в которых обычно задействованы архитекторы, работавшие над проблемой, представленной собором, они на каждом шагу ощущают давление утилитарного духа. От них требуется “сопровождать/встречаться” с паствой, в большинстве случаев с минимальными затратами, чтобы проповедника было хорошо видно и слышно всем. Музы акустики, вентиляции и сантехники руководят своими трудами, неизбежно в большей или меньшей степени в ущерб архитектуре. Черты, придающие достоинство средневековым священникам, склонны препятствовать комфорту прихожан. Если бы собор представлял собой просто или главным образом огромный зрительный зал, пришлось бы пожертвовать почти всеми традициями церковной архитектуры. Несомненно, в настоящем соборе таких размеров, какие предусмотрены для кафедрального собора Нью-Йорка, должно быть достаточно места для проповеди. Но здание, в котором это пространство является объектом дизайна, вряд ли может стать собором. Г-н Р. Л. Стивенсон, рассматривая апсиду Нуайона, замечает: “Я никогда не мог понять, как какой-то человек осмеливается возвышать свой голос в соборе. Что он может сказать такого, что не станет разочарованием? Ибо, хотя я слышал значительное разнообразие проповедей, я никогда еще не слышал ни одной, которая была бы столь выразительной, как собор. Это сам по себе лучший проповедник, и он проповедует день и

ночь, не только рассказывая вам об искусстве и устремлениях человека в прошлом, но и убеждая вашу собственную душу в пылких симпатиях ”. В любом случае, собор - это гораздо больше, чем просто место для проповеди. Если бы только это было его целью, то лучше всего для этого использовалось бы замкнутое и беспрепятственное пространство, простирающееся до пределов слышимости человеческого голоса. Но такое сооружение гораздо меньше напоминало бы средневековый собор, чем современный каток.

По правде говоря, оправдание современного протестантского собора не следует искать в его "полезности". Алтарь, а не кафедра, является центром и кульминацией его внутреннего убранства, поскольку о нем вряд ли можно сказать, что он является центром "совместного богослужения". Старые соборы самым замечательным образом приспособлены для проведения церковных процессий и театрализованных представлений; и хотя Епископальная церковь имеет более развитый ритуал, чем любая другая протестантская организация, она не предусматривает их в масштабе собора. Нельзя сказать, что Англиканская церковь действительно нанимает священников, которых она унаследовала. Выдающийся архитектор, который был не только англичанином, но и "англо-католиком", был вынужден описать древний собор в современном английском языке просто как "музей древностей с бесплатным духовным концертом по воскресеньям". Даже среди католических стран Испания почти, если не совсем, единственная, кто полностью использует свои средневековые соборы как современные церкви народа, вместо того чтобы изолировать их как "исторические памятники" от обычной жизни нации. В стране, где искусством чтения и письма овладела лишь небольшая часть населения, высказывание Виктора Гюго не могло сбыться. Книга не разрушила церковь, а изобретение книгопечатания не повлияло ни на дух, ни на форму богослужения. Инстинкт драматизма и зрелищности, столь сильный у южных народов, а у англоговорящих народов, возможно, слабее, чем где-либо еще, нашел естественное выражение в стране, в которой тип религии остался средневековым, в тех великолепных церемониях, обращенных к воображению, а не к интеллекту, которые на самом деле требуют сцены и декораций средневекового собора. Не Йорк или Солсбери, не Кельн или Страсбург, не Реймс или Амьен, и вряд ли Милан или сам собор Святого Петра так полно показывают нашему поколению народную потребность, на которую средневековые храмы должны были отвечать, как это показывают путешественникам на одном из великих церковных праздников в Толедо или Севилье. Запоздалое завершение строительства Кельна под покровительством протестантского императора и благодаря пожертвованиям протестантской Германии, который больше не является храмом национальной веры, а архитектурным памятником, которым немецкий народ имеет основания гордиться, и завершение строительства которого также является памятником Германского союза, более точно отражает современное отношение к соборам.



Дизайн собора всех святых в Олбани. автор Х. Х. Ричардсон

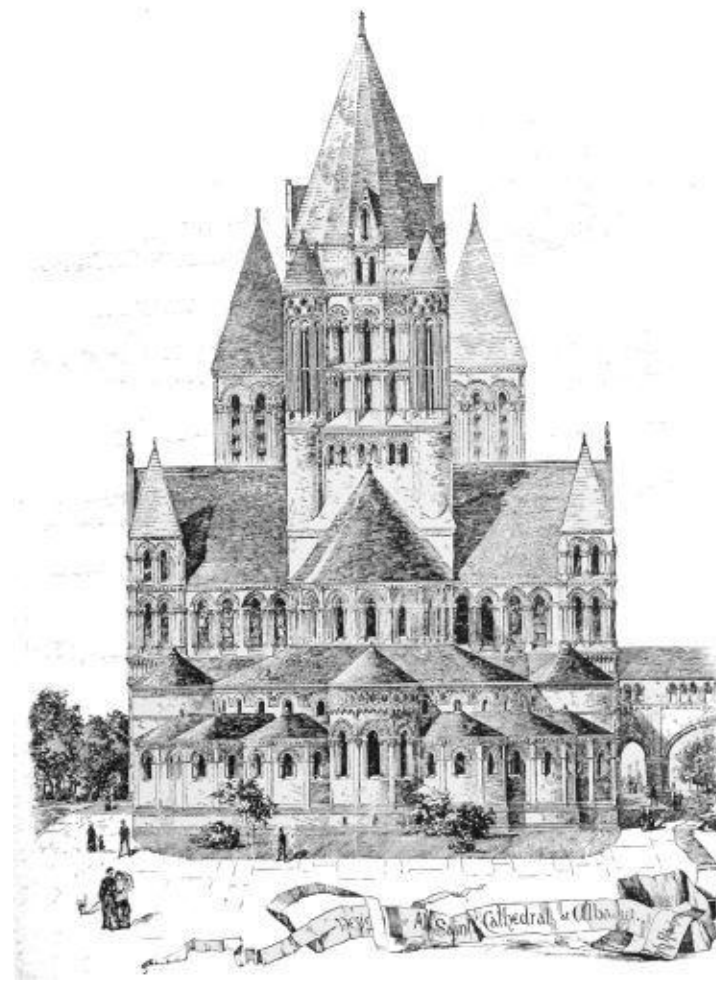
ВОЗВЫШЕННОСТЬ На ЗАПАДЕ.

Американская протестантская церковь почти такой же длины, как Кельн (а именно такой размер предлагается для кафедрального собора Нью-Йорка), очевидно, выходит далеко за пределы удобной аудитории и ритуальных требований Епископальной церкви. В такой структуре пространство, занимаемое самой большой паствой, которая может быть собрана при звуке одного голоса, является всего лишь фрагментом, а сама такая паства - всего лишь эпизодом, который действительно следует признать и предусмотреть, но ни в коем случае нельзя допустить, чтобы он стал главным объектом дизайна. Но цель этих замечаний состояла в том, чтобы показать, что именно своим успехом как памятника архитектуры собор должен быть оправдан, если он вообще должен быть оправдан. С этой точки зрения сам избыток, который с любой утилитарной точки зрения является расточительным, становится элементом внушительности, поскольку в здании, возведенном во славу Божью, решительно отвергается "хорошо рассчитанное меньшее или большее", которое подходит и неизбежно для зданий, возведенных в первую очередь для использования человеком.

II

Проект мистера Ричардсона для собора Всех Святых в Олбани иллюстрируется здесь настолько полно, что позволяет архитектору оценить эффект, который произвел бы интерьер при исполнении, а неподготовленному читателю составить впечатление о внешнем эффекте, который, каким бы неполным он ни был, вряд ли может ввести в заблуждение. Дизайн является, пожалуй, самым впечатляющим вкладом, который до сих пор был внесен в решение архитектурной проблемы современного собора, за которое взялась епархия Нью-Йорка. Во всяком случае, его влияние было легче проследить в

проектах для этой работы, чем влияние любого здания, фактически возведенного по эту сторону океана. Отчасти это было связано с достоинствами самого проекта; отчасти с огромной энергией и большой живописностью выполненных работ его автора — качествами, которые настолько впечатлили молодое поколение американских архитекторов, что едва ли найдется важная современная работа, которая не выдавала бы его влияния, и что провансальский романский стиль, в котором проявилась его личная сила дизайна, уже, можно сказать, стал стилем страны. Однако должно быть очевидно, что было бы несправедливо по отношению к памяти мистера Ричардсона рассматривать его проект собора в Олбани как его вклад в решение гражданской — можно даже сказать, национальной — проблемы современности. Ибо этот проект был подготовлен в условиях жестких ограничений по пространству и стоимости; и хотя говорят, что его отклонение было вызвано превышением этих последних, это ни в коем случае не то, что его автор разработал бы для проекта, в котором нет никаких ограничений. Собор Всех Святых должен был стать скорее приходской церковью необычных размеров, чем кафедральным собором; и размеры все еще были настолько ограничены, а "вместимость" по-прежнему была настолько важна, что размещение прихожан стало главным объектом, а не эпизодом плана, из которого вытекает структура.



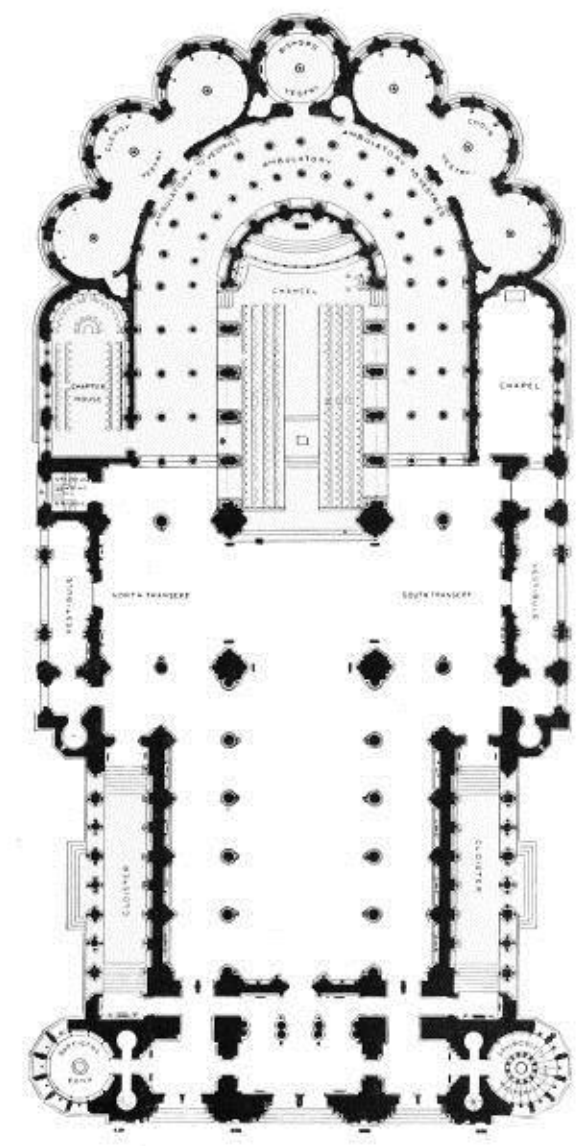
ВОСТОЧНАЯ ВОЗВЫШЕННОСТЬ.

Независимо от его масштаба, дизайн собора Олбани признает ограничения, которые были смягчены для собора Нью-Йорка и которые делают его недоступным в качестве

прямой модели. Они появляются в основном в интерьере, но, как мы сейчас увидим, влияют и на внешний дизайн. Как это было на заре строительного искусства, так и сейчас камень остается материалом для монументальных сооружений. По долговечности с ним может соперничать, если вообще может соперничать, только металл, и такие эксперименты, как руанский дворец и Парижская башня, еще не убедили человечество в возможности монументальной металлической архитектуры. Древесина остается наиболее приемлемой заменой, но древесина в соборе - это явный заменитель, а монументальная архитектура не допускает заменителей в структуре великого здания. Каменный потолок следует рассматривать как неотъемлемое условие настоящего собора; и хотя в очень впечатляющих и благородных соборах все еще имеются деревянные потолки, они пока не соответствуют идее собора, и антиквары вполне согласны с тем, что целью строителей было сделать свои потолки такими же прочными, как и стены, и что они не смогли выполнить свое предназначение либо из-за нехватки средств, либо из-за сомнений в собственной способности возвести каменные потолки. Учитывая сложную экспозицию строительства в настоящих деревянных крышах английской готики, дощатые потолки в Эли и Питерборо были явно самодельными, и в равной степени самодельным был бы деревянный потолок в виде трилистника, подвешенный к балкам крыши и скрывающий ее конструкцию, которую мистер Ричардсон спроектировал для собора Олбани.

Мы подходим к вопросу о "стиле" довольно неожиданно. Если сводчатый потолок настолько желателен в чисто монументальном здании, что является архитектурной необходимостью, то столь же ясно, что сводчатый свод, то есть свод, образованный пересечением двух или более сводов, необходим для полного развития сводчатой системы; и для этого романская архитектура, в которой мистер Ричардсон предпочитал работать и которую в общих чертах можно назвать стилем его дизайна для Олбани, не подходит.^[E] Церкви провансальского романского стиля были сводчатыми, но с непрерывным туннельным сводом, поддерживались одинаково во всех точках и требовали огромной толщины стен, пронизанных несколькими небольшими отверстиями, чтобы выдержать боковой натиск арки. Введение пазовых сводов предполагало сосредоточение опор и контрфорсов, то есть ряда контрфорсов вместо сплошной стены. Опоры нефа и внешние контрфорсы, соединенные пролетными контрфорсами со сводами, напор которых они выдерживали, таким образом, составляли каркас здания, а стена между контрфорсами стала просто ширмой, поскольку в конце концов она действительно превратилась в общепризнанную ширму из крашеного стекла. История такого развития хранилища - это история перехода от романской архитектуры к готической. Средневековые архитекторы довели это развитие до крайности, в конце концов не оставив, как в Сент-Шапель, вообще никакой стены, и их работа была описана как попытка "эфиризировать материю". Вполне возможно, что архитектор современного собора не должен останавливаться на достигнутом результате и стремиться к более простой и надежной трактовке, чем у них, — другими словами, к трактовке в более романском стиле. Но если мы предположим, что собор будет облицован материалом, таким же прочным и монументальным, как его стены, мы не можем отрицать труд поколений художников-строителей, которые занимались этой проблемой и достигли столь блестящего ее решения. Возьмем приведенный нами пример: церковный этаж нефа и хоров, по сути, представляет собой непрерывную аркаду с узкоострыми стрельчатыми сводами. Достаточно второго взгляда, чтобы заметить, что они сгруппированы парами и что промежутки между парами немного шире, чем промежутки, разделяющие отверстия каждой пары. Небольшого увеличения массы вполне достаточно, чтобы учесть в интерьере основную древесину крыши, которая опирается на нее, и, вместе со сводчатым валом, продолжить линию неф-опора. Но если бы в этом месте был построен пролетающий контрфорс, необходимый для передачи напора свода, то внешняя аркада

была бы фактически прервана, а пространство между контрфорсами превратилось бы в единый пролет, как в стене нижнего прохода, которая, по сути, представляет собой свод. В этом случае единственное большое отверстие, естественно, заняло бы место пары стрельчатых проемов, еще больше подчеркнув разделение на отсеки, и сторона нефа сразу же приобрела бы гораздо большее сходство, чем сейчас, с общепринятым типом собора. Аналогичный результат последовал бы и в хорах, и это было бы подчеркнуто в восточном конце. Круг апсидальных часовен - одна из самых ярких и наиболее удачных особенностей дизайна мистера Ричардсона. Однако, как будет видно из первого плана, это особенности, которые вытекают не столько из внутреннего устройства, сколько из особенностей, которым соответствует внутреннее устройство. Даже при взгляде со стороны неоспоримая мощь и живописность группы омрачаются намеком на что-то вынужденное и произвольное в их расположении. В романской архитектуре есть прецеденты такого расположения, среди них "большие тройные качели" кельнских церквей двенадцатого века, хотя, очевидно, примером, вдохновившим мистера Ричардсона, был шевет из Клермона в Оверни, которому он последовал даже при создании мозаики над подпружиненными арками. Все это, однако, намного проще, чем апсида, спроектированная для Олбани. Что, несомненно, имел в виду мистер Ричардсон, так это воспроизвести эффект кольца часовен, образующего шевет французского готического собора, без воспроизведения готических форм. Но летящие контрфорсы, расходящиеся от апсиды французского готического собора, определяют и связывают часовни, заполняющие пространство между ними, и, делая их кажущимися неотъемлемыми частями основного сооружения, спасают их от внешнего вида, который в противном случае они имели бы как посторонние придатки.



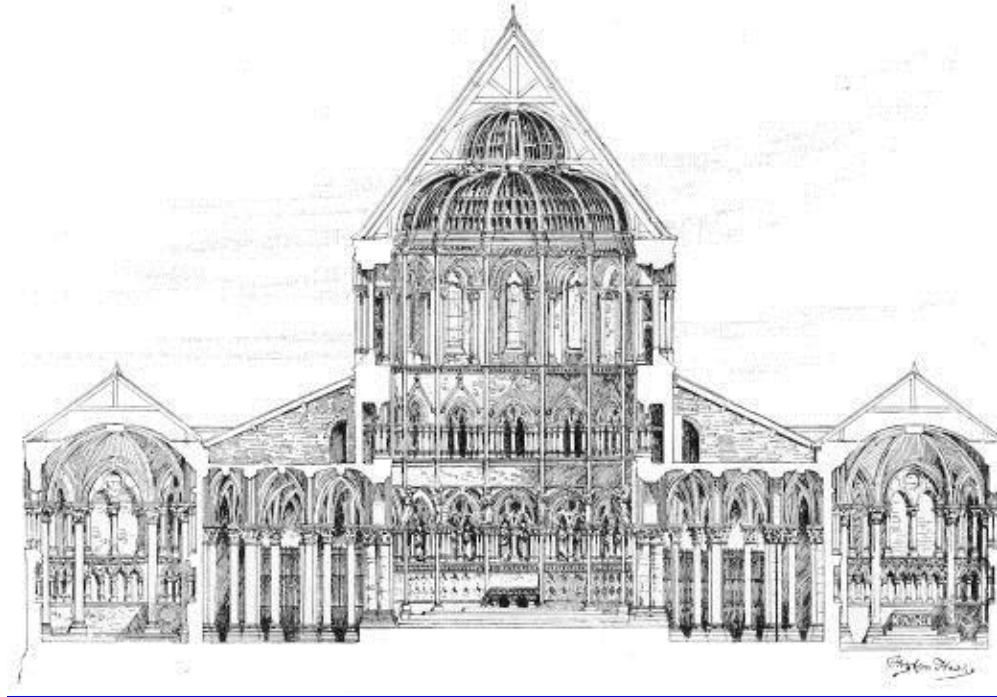
ПЛАН ЗЕМЛИ.

III

Похоже, что вопрос о стиле современного собора не должен решаться в зависимости от личных предпочтений проектировщика в отношении круглых или остроконечных арок, а также ажурных или простых проёмов. Если проблема, над которой он работает, была успешно решена ранее, он не вправе игнорировать это решение только потому, что оно выходит за рамки исторического периода, который он для себя определил, и довольствоваться неполным решением. Конечно, это замечание не является критикой проекта г-на Ричардсона для Олбани, подготовленного с учетом ограничений, которые он был вынужден соблюдать, но которые участники конкурса на проект собора в Нью-Йорке могли свободно игнорировать. Был ли он прав, пожертвовав монументальным характером интерьера ради монументальных черт экстерьера, — это не практический вопрос для дизайнеров, от которых не требуется никаких жертв в любом направлении. Есть очень благородные примеры сводчатой архитектуры в романский период — примеры, которые будут достаточной славой для архитектора собора в Нью-Йорке, если ему удастся сравняться с ними, не подражая им рабски. Но во всех этих примерах отсутствует полное соответствие между внутренней и внешней структурой, которое создает органическое единство настоящего собора и которое было впервые достигнуто в XIII веке, после серии

пробных экспериментов, воплощенных в этих самых романских зданиях.^[6] Архитектору ни в коем случае не нужно возвращаться к этим экспериментам, потому что он не симпатизирует выражению напряженной интенсивности и «неземности», достигнутому готическими архитекторами, и предпочитает более прочный, более массивный, более приземленный облик романских памятников, предшествовавших великим соборам. Моделирование этих соборов доведено до такой степени, что ничего не осталось немоделированным; больше нет никаких поверхностей; вся конструкция анатомизирована; и современный архитектор, даже стоя в изумлении перед результатом этого безжалостного анализа, может все же сказать: «Было бы слишком любопытно рассматривать это таким образом». Но не отказываясь от помощи, которую ему предлагают эти замечательные сооружения, он может продвинуться вперед или сравняться с ними. Развитие собора действительно требует системы опор, сводов, летучих арок и утяжеленных контрфорсов. Но они не обязательно должны быть такими же, как в моделировании, в деталях или в выражении, которые мы знаем по историческим примерам. Есть много примеров, показывающих, что они могут быть объединены с крепкой простотой романских строителей, а также воплощены в сложных и ошеломляющих формах, которые они приняли в поздней готике. В своем проекте для Олбани г-н Ричардсон очень ясно показал, что художник, чья индивидуальность достаточно сильна, может наложить свой отпечаток на все, что он принимает. Распространенное различие между романским стилем с круглыми арками и готическим стилем с остроконечными арками оказывается беспочвенным в случае с однозначно романской церковью, в которой все проемы в верхнем ярусе представляют собой остроконечные ланцеты, в которой остроконечные проемы значительно превосходят по количеству круглые арки, и в которой архитектор сдержанно, но эффективно использовал узорчатые переплетения, нисколько не нарушив единства конструкции. Более того, церковь обязана некоторыми из своих самых благородных черт произведениям, которые не существовали до окончания периода, классифицируемого как романский. Современный архитектор теряет свое право по рождению, если не использует все, что может предложить ему прошлое; и его оригинальность подвергается сомнению только в том случае, если он не подчиняет своим целям то, что он перенимает, если он копирует, а не использует. Западный фасад Олбани, например, является западным фасадом Нотр-Дама в Париже, с различиями, столь же заметными, как и сходства, которые превращают его в новое творение. Три входа, пробитые сквозь толщу стены, а не выступающие из фасада, повторяются, но с сильным и украшенным поясом у их основания. Контрфорсы, спускающиеся от башен в Париже и разделяющие фасад на три части, опущены, а рельефная балюстрада заменяет ряд статуй. Таким образом, боковые башни возвышаются над непрерывным основанием, а высокая имитация аркады обозначает их линии на следующем этаже и подчеркивает боковую стену, которая в средневековом образце прорезана двойной аркой по обеим сторонам розетки, а центральная стена с арочным сводом () здесь углублена, чтобы выполнять ту же функцию отделения башен, которую в Нотр-Даме выполняют контрфорсы, в то время как над розеткой другая балюстрада соответствует высокой аркаде с трасегу, а ланцеты колокольни, двойные в Нотр-Даме, здесь сгруппированы по три. За исключением контрфорсов, каждая деталь старого фасада имеет свой аналог, но благодаря акценту на горизонтальных линиях и уменьшению вертикальных линий, в одном случае доходящему до их полного исчезновения, весь облик фасада преобразился. Это замечательный пример того, как современный архитектор может использовать свое наследие. Другим, не менее замечательным примером является использование в трансепте главного и наиболее характерного элемента знаменитого «тройного северного портала» Шартра — вставки узких арок между главными порталами и под началом их арок. Это еще более яркий пример того, о чем мы говорили, о

способности изменять выражение элемента, сохраняя его сущность, поскольку северный портик Шартра является одним из самых прекрасных примеров поздней и богато украшенной готики, а здесь он переведен обратно в более строгий романский стиль, как и все структурные элементы полностью развитого собора.



ПОПЕРЕЧНОЕ СЕЧЕНИЕ ЧЕРЕЗ ХОР.

Хейден Хоули

IV

Но не в деталях и не в особенностях, какими бы прекрасными они ни были, проект г-на Ричардсона для Олбани предлагает самые вдохновляющие идеи и самый надежный образец. Он заключается в том, что пронизывает его чувство всеважной важности соотношения его масс и в мастерстве, которое он демонстрирует в архитектурной композиции. Давно было отмечено, что признаком художественного произведения архитектуры является его «пирамидальность», подразумевающая единую кульминационную черту, к которой сходятся и поднимаются все части. В работе, которая впервые закрепила за г-ном Ричардсоном статус одного из ведущих американских архитекторов — церкви Троицы в Бостоне — наиболее поразительным достоинством проекта является то, как все части подчинены величественной и массивной центральной башне. В его проекте для Олбани эта же подчиненность реализована с большим количеством градаций, и она является более тонкой и более удачной. Внешние проходы нефа полностью отделены от интерьера и выделены в «клайстерах» или лоджиях, которые являются одними из самых эффектных элементов здания и одними из самых удачных идей, которые его проектировщик почерпнул из изучения испанской архитектуры. Крыши этих помещений отступают к стенам собственно прохода, крыши которого хорошо заметны, так что клерестория видна над чередой террас. На восточном конце круг часовен, крыши проходов и крутой склон главной крыши поднимаются в отступающих массивах, которые сходятся к большой центральной башне, которая сбоку расширяется вниз к боковым башням трансепта. Соотношение между западной и центральной башнями гораздо

удачнее, чем в предыдущем примере, и сама центральная башня представляет собой столь же большой прогресс по сравнению с башней Тринити, как и по сравнению с башней Саламанки, от которой было взято это предложение. Но западный фасад, пожалуй, является наиболее блестящим примером мастерства его автора. Мы видели, что г-н Ричардсон отказался от использования контрфорсов, которые с их последовательными смещениями сужают фасады готических соборов по мере их возвышения, но заменил их рядом приспособлений, которые почти так же эффективно выполняют ту же функцию. Боковые башни сами по себе окружены у основания низкими многоугольными конструкциями с козырьками, за которыми следуют пристроенные башенки, достигающие уровня колокольни (). Крыши западных башен сходятся к возвышающейся массивной центральной части, которой они служат в качестве шпилей. Безусловно, среди всех достижений архитектурного единства через разнообразие, которые оставило нам средневековье, мало что превосходит по величественности и достоинству эффект, обещанный проектом г-на Ричардсона для западного фасада Олбани, и где мы можем найти аналог в современных работах?

Эта центральная башня может служить напоминанием о том, что современный собор может стать архитектурным прорывом по сравнению со средневековым искусством, которым его строители в большинстве случаев были вполне довольны, если им удавалось достичь такого же уровня. Ведь кульминационная черта экстерьера должна быть кульминационной чертой и интерьера, и именно эту потребность средневековые архитекторы оставили без ответа. Они осознавали это и в цимбории испанского собора, и в таких экспериментах, как восьмиугольник в Эли, они сделали первые шаги к ответу, но их нельзя считать более полными, чем романская система сводов, которую готические архитекторы довели до совершенства. Флеш французского собора скорее подчеркивает, чем удовлетворяет потребность в такой кульминации. Центральные башни таких английских соборов, которые их имеют, являются чисто внешними украшениями, не имеющими отношения к телу церкви, как и ее западные башни. В проекте г-на Ричардсона высокий и узкий купол на пересечении не воспринимается как венчающая деталь, за исключением точки зрения, находящейся почти непосредственно под ним, в то время как его внешняя форма не дает представления о его внутренней функции. Именно истинное чувство побудило архитекторов итальянского Возрождения охватить неф и боковые проходы под центральным куполом, хотя они и облекли свою конструкцию в неверные формы. Разработка истинных форм для нее — это единственный прогресс по сравнению с церковной архитектурой прошлого, который кажется возможным, и можно сказать, что разработка этих форм является центральной проблемой проектирования американского собора.



ВЗГЛЯД НА ЗАПАДНУЮ АРХИТЕКТУРУ

I.—ЧИКАГО



ЧАСОВАЯ БАШНЯ, ВОКЗАЛ ДИРБОРН.

Архитектор С. L. W. Eidlitz.

Начнем с парадокса: особенностью Чикаго является его безликость. Едва ли найдется другая столица, древняя или современная, местоположение которой дает так мало видимых оснований для ее существования. Прерия и озеро встречаются на одном уровне, жидкая равнина и равнина из грязи, которую нельзя назвать твердой, и только смена материала нарушает эту бескрайнюю гладь. Действительно, когда дует ветерок, поверхность озера Мичиган была бы гораздо более разнообразной, чем поверхность прилегающей земли, если бы не рука человека. На самом деле, Чикаго, конечно, объясняется слиянием здесь двух ветвей реки Чикаго. Они определили местоположение, план и застройку города, но вряд ли можно назвать естественными особенностями две извилистые канавы, которые отводят воду из прерии в озеро, по-видимому, вопреки закону, согласно которому вода течет и даже сочится вниз по склону. Ручьи, какими бы узкими и медленными они ни были, если они доступны для движения транспорта, создают препятствие для наземного транспорта; и именно тот факт, что на некотором расстоянии от слияния южная ветвь реки () течет параллельно берегу озера и находится в полумиле от него, определяет расположение коммерческого центра Чикаго в этом районе. Даже небольшое препятствие для движения транспорта в виде сливающихся ручьев, перекрытых мостами и туннелями, в значительной степени повысило стоимость земли в этом районе по сравнению с землей за его пределами и вынудило возвести здесь высокие здания, которые являются наиболее характерными и впечатляющими памятниками города.

По своему характеру и впечатляющему виду они ни в коем случае не разочаровывают ожиданий приезжих, но по количеству и масштабам — скорее да. Ведь прежде всего от Чикаго ожидают современности. В большинстве случаев ожидания полностью оправдываются. Это самая современная из столиц, и по внешнему виду ее жителей, их разговорам на улицах, в клубах и в газетах она буквально пульсирует «актуальностью». Тем не менее, общий вид делового квартала явно старомоден, и это даже для изнеженных восточных жителей Нью-Йорка или Бостона. Лифту почти четверть века, а первые образцы «лифтовой архитектуры», здания Western Union и «Tribune» в Нью-Йорке, почти ровесники великому пожару в Чикаго. Можно было бы предположить, что восстановители Чикаго с жадностью ухватились бы за эту подсказку, и что его сжатый коммерческий квартал компенсировал бы в высоте то, чего ему не хватало в площади. На самом деле, не только большие современные офисные здания по-прежнему являются исключением в самом дорогом и самом густонаселенном районе, но и удивительно слышать, что самому

старому из них едва ли больше семи лет. «Дела людей следуют за их привычками» — и первым порывом сгоревших торговцев Чикаго было не воспользоваться возможностью, которую дал им пожар, чтобы улучшить свои склады и офисные здания, а сразу же обеспечить себя местами, где они могли бы найти убежище и вести дела. В результате новые здания в сгоревшем районе были спроектированы, разработаны и построены с максимально возможной скоростью, и восстановление в основном было выполнено теми же архитекторами, которые строили старый Чикаго, и которые во второй раз задумывались еще меньше, чем в первый, из-за большего давления на них. Американский коммерческий ренессанс, обычно выражающийся в чугуне, был в полном расцвете непосредственно перед пожаром. Это бедствие дискредитировало материал, но, к сожалению, не формы, которые он принимал, и в Чикаго мы можем увидеть то, что вряд ли можно увидеть где-либо еще в мире: фасады из чугуна, сами по себе имитирующие каменную архитектуру, снова имитирующие каменную кладку, с модификациями, которые были необходимы из-за использования менее надежного материала. Этот недостойный процесс облегчается наличием под рукой материала — известняка, плиты которого можно приобрести в размерах, точно имитирующих отливки, от которых происходит их обработка. После нескольких месяцев воздействия битумных паров действительно невозможно отличить одну из этих реплик от оригинала, который, скорее всего, находится рядом. Каменная кладка и металл выглядят так, как будто они были получены на литейном заводе, а не в карьере, и были отлиты по стандартным образцам каких-то архитектурных металлоконструкций. Безжизненность и бездумность работы литейщиков преобладают на улицах, посвященных розничной торговле, и поэтому живописный турист в Чикаго вынужден проходить много миль по улицам, столь же унылым и однообразным, как и коммерческая архитектура любого другого современного города.

Компенсацией за это служит то, что на первый взгляд кажется одним из его усугубляющих факторов. Здания с этими стереотипными фасадами намного ниже и менее вместительны, чем того требуют растущие потребности бизнеса и чем позволяет внедрение лифтов, и они не могли быть иными, чем дешевыми и хрупкими по конструкции. Естественно, что восстановители Чикаго много говорили о «абсолютно пожаробезопасном» строительстве, но, естественно же, они сделали очень мало в этом направлении. Необходимость немедленного обеспечения жильем при минимальных затратах была непреодолимой, а дешевое и поспешное строительство не может быть пожаробезопасным. Соответственно, большинство коммерческих зданий, стоящих сейчас в Чикаго, на самом деле являются такими же временными и временными, как палатки и лачуги, поставленные почти на углях пожара, которые они заменили. Сейчас настало время заменить их более вместительными и долговечными сооружениями, и можно только поздравить с тем, что в существующих зданиях нет ничего такого, что имело бы практическую или архитектурную ценность, которая заставила бы кого-либо сожалеть об их замене или препятствовать ей.

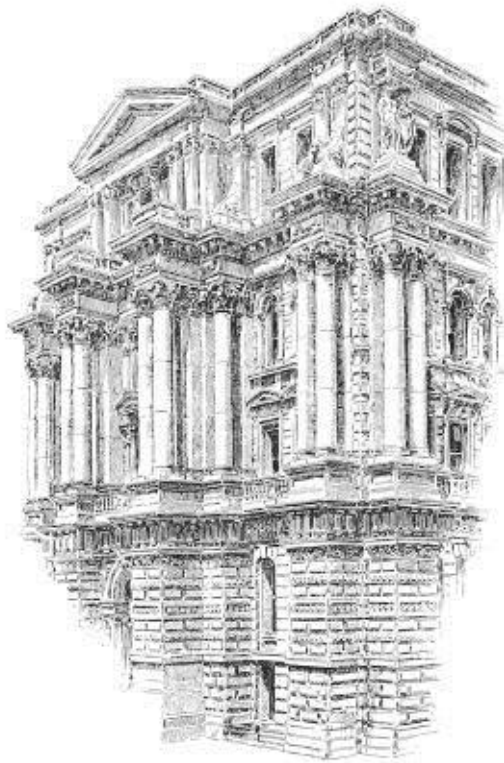
Даже если бы старомодные архитекторы, восстановившие Чикаго, стремились реконструировать его в соответствии с лучшими и новейшими представлениями, им было бы совершенно не по силам сделать это без посторонней помощи. Возведение двенадцатизэтажного здания в любом месте требует такого количества механических расчетов и такого уровня инженерных навыков, которые совершенно недоступны практикам американского металлического ренессанса. В Чикаго проблема сложнее, чем где-либо, потому что эти высокие и массивные сооружения в конечном итоге стоят на болоте, которое становится все менее надежным по мере углубления. Распределение веса путем углубления фундаментов до надежного дна и увеличения площади опорных столбов по мере их углубления () здесь не представляется возможным, и по той же

причине это невозможно сделать с помощью свай. В самых тяжелых зданиях это решается путем их плавания на плоту из бетона и железнодорожного рельса, расположенном на глубине нескольких футов под поверхностью, так что в деловом квартале нет подвалов, а подземные работы, которые так впечатляют в зданиях с лифтами в Нью-Йорке, здесь совершенно неизвестны. Если бы архитекторы старого Чикаго, к которым их бывшие клиенты естественно обратились с просьбой возродить город из пепла, были охвачены амбицией построить Вавилон, они, несомненно, создали бы столь же безумное произведение, как и в художественном плане, в хаосе архитектурных стилей, который обрушился бы на них. С любой точки зрения, удачно, что модернизация города была отведена более подготовленным дизайнерам молодого поколения.

Можно было бы ожидать, что архитектура Чикаго будет строго утилитарной по своему назначению, если не по дизайну, и это действительно так. Можно сказать, что город состоит из деловых и жилых районов. Например, в городе нет церквей, которые бы достойно отражали мастерство архитекторов. Лучшие из них едва ли заслуживают того, чтобы их здесь иллюстрировать или обсуждать, а худшие могли бы послужить подходящим примером для работы, задуманной каким-нибудь остроумным юмористом на тему «Комические аспекты христианства». Среди прочего, из этого недостатка следует, что Чикаго почти полностью лишен, при любом общем взгляде на него, разнообразия и оживления, которые придают горизонту города, видимому с воды или с возвышенности, «тиара гордых башен», даже если они не особенно привлекательны по очертаниям или деталям и не особенно удачны в своей группировке. Например, в облике Чикаго с озера или с любой доступной точки обзора нет ничего, что можно было бы сравнить с горизонтом Бэк-Бэй в Бостоне, видимым с моста Кембриджа, или с нижней частью Нью-Йорка с любой из рек. Высокие здания почти все имеют плоские крыши, и их строгие прямоугольные очертания не могут выглядеть живописно даже под дружественным покрывалом дыма, который висит над коммерческим кварталом шесть дней в неделю. Архитектор станции Дирборн был очень удачно вдохновлен, когда он разбил преобладающую монотонность причудливой и поразительной башней с часами, примыкающей к этому сооружению.

Светские общественные здания Чикаго гораздо более примечательны, чем церкви, но в целом они едва ли имеют такое большое отношение к массе частных зданий, как можно было бы ожидать, учитывая богатство и общественный дух города, и за одним-двумя очень заметными исключениями, многие из них были построены слишком рано. Наиболее обсуждаемым из них является здание городской и окружной администрации, и обсуждается оно по причинам, совершенно не связанным с его архитектурой в стиле « », поскольку половины того, что изначально было единым проектом, были поручены разным архитекторам. В основном был сохранен первоначальный проект, и в результате получилось здание, которое, безусловно, производит незабываемое впечатление. Здание, полностью отдельно стоящее, площадью 340 на 280 футов и высотой значительно более 100 футов, не может не произвести впечатление одним лишь своим размером, но в здании городского и окружного административного центра есть нечто большее. Частей немного, но они большие, пять этажей, каменная кладка массивная, а выступающие портики с фронтонами имеют внушительные размеры. Все это придает зданию некоторую роскошь и величие, которые скорее ассоциируются с парижским, чем с пеорийским ренессансом. Это впечатление портится некоторыми недостатками в деталях, а также одним недостатком, который едва ли можно отнести к деталям здания (), — крайней убогостью и голотой чердака, в котором, единственный раз в здании, отверстия, кажется, расположены с учетом их назначения, и в результате выглядят болезненно сдавленными и скученными. В декоративных деталях прослеживается расхождение во мнениях двух архитекторов, назначенных для реализации разделенных половин единого проекта « ».

Городской дизайнер — или, возможно, это джентльмен из графства — довольствовался тем, что следовал старинным традициям и не вводил никаких деталей, для которых он не нашел бы прецедента в эпохе Людовика, в то время как его соперник был более амбициозен и стремился воплотить в жизнь заветы покойного Томаса Джефферсона, придавая классический облик современным вещам. Его эксперименты не очень смелые и состоят в основном в таких заменах, как замена античной маски головой индейца в фризе с изображением стилизованной американской листвы. Он достиг того, что в такой попытке можно считать удовлетворительным успехом, превратив свой современный материал в результат, столь же скучный, безжизненный и неинтересный, как и его прототип. Однако это не умаляет величественности общего эффекта. Ее умаляет не только уже отмеченная бедность дизайна чердака, но и скупость, проявленная в разделении полированных гранитных колонн портиков на несколько барабанов, хотя монолитность явно подразумевается их размерами и общим масштабом кладки. Эта небольшая экономия тем более вредна, что благородное пренебрежение расходами является сущностью архитектуры и неотъемлемой частью ее эффективности. Самая монументальная часть проектируемого здания так и не была построена — огромная арка в центре каждого из более коротких фасадов, дающая доступ к центральному двору и обозначающая границу между собственностью города и графства. Возможно, что неспособность достроить эту арку была вызвана политическим конфликтом, оставившим свои следы на других частях здания. Существует очевидная практическая трудность в том, чтобы доверить две половины арки конкурирующим архитекторам и подрядчикам. Как бы то ни было, арка не построена, и вход в центральный двор представляет собой просто разрыв в стене. Практичные горожане воспользовались возможностью, предоставленной незанятым пространством свободных кварталов для всепроникающих повозок. С презрением к существующим властям, которое, надо признать, существующие власти в значительной степени оправдали, привязывают своих лошадей в тени главного городского памятника, как арабы под колоннами Пальмиры или Персеполя, и усиливают впечатление, что это руины вымершей расы, которое создается не только незавершенностью здания и пятнами копоти, неотличимыми от следов времени, но и его совершенно экзотической архитектурой. Как говорят, новоприбывший ирландец, идя по Бродвею от Касл-Гарден, увидев мэрию, воскликнул: «Такого в этой стране никогда не строили», так и приезжий в Чикаго испытывает соблазн заявить о муниципальном здании, что оно не могло быть построено той же расой, чьи строительные достижения окружают его. Этот единственный образец архитектуры Людовика, как и большинство подобных образцов, напоминает карикатуру Тэккерея на его Мецената. Лишенное париков и высоких каблуков, то есть архитектуры, которую легко от него отделить, здание просто утратило бы весь свой характер, не потеряв при этом ничего, что принадлежит ему как зданию.



ИЗ ЗДАНИЯ ГОРОДСКОГО И ОКРУЖНОГО УПРАВЛЕНИЯ.

Дж. В. Иган и Дж. Р. Маллетт, архитекторы.

Тем не менее, это муниципальное здание имеет свой характер, и по сравнению со следующим по известности общественным зданием Чикаго, оно подтверждает мудрость его архитектора, подчинившего себя стилю, который, кроме того, его работа демонстрирует как результат реального изучения. Этот стиль может быть абсолютно нерелевантным как для наших потребностей, так и для наших идей, столь же нерелевантным, как политическая система Людовика XIV, которую он напоминает. Его формулы могут показаться совершенно пустыми, но они приобретают достоинство, если не смысл, в противовес работе жадного «пожирателя формул», такого как архитектор Board of Trade. Его работа не имеет стиля, и это утверждение не опровергается вероятностью того, что он сам назвал бы ее «американской эклектичной готикой». Мы все знаем, что под этим термином понимает необразованный и коренной архитектор. Нет сомнений в том, что он является характерно современным и американским; можно было бы сказать, характерно западным, если бы не вспомнить о столь же свободном и необузданном изобилии в атлантических штатах. Но невозможно приписать ему какие-либо архитектурные достоинства, если только полное пренебрежение прецедентами не будет считаться праведностью, будь то из-за невежества или из-за презрения. И действительно, в Соединенных Штатах () не так много других сооружений, равных по стоимости и претензиям, которые в равной степени сочетают в себе достоинство коммерческого путешественника и мягкое спокойствие Святого Вита. Трудно смотреть на его оживленный и беспокойный фасад, не испытывая определенной симпатии к толпе анархистов, которые «демонстрировали» под его окнами в ночь его открытия. Если они действительно были анархистами, то поступили очень неблагодарно, ведь трудно найти более совершенное воплощение анархии в архитектуре, и вполне возможно, что их подговорил возмущенный архитектурный критик под видом анархиста. Если бы этот зачинщик был пойман и привлечен к суду, он мог бы с гораздо большей уверенностью утверждать, как Густав Курбе, что его участие в разрушении колонны на Вандомской площади было продиктовано не политическими, а эстетическими соображениями.



ИНСТИТУТ ИСКУССТВ.

Бернхэм и Рут, архитекторы.

К счастью, среди общественных и полуобщественных зданий Чикаго нет других, архитектура которых была бы столь безнадежной и безответственной — нет других, которые так озадачили бы палеонтолога Пэли, ищущего в них свидетельства замысла, и которые не демонстрировали бы, по крайней мере, архитектурную цель, реализованную с большей или меньшей последовательностью и успехом. В самом центре коммерческой набережной при реконструкции города было мудро сохранено от транспортного движения «Лейк-парк» протяженностью в милю и глубиной в несколько сотен футов, который не только служит для того, чтобы открывать вид на озеро из делового квартала, но и обеспечивает эффективный передний план для зданий, выстроившихся вдоль его берега. Одним из старейших из них, хотя все они молоды, является «Художественный институт», спроектированный господами Бернхэмом и Рут. Он имеет умеренную высоту и несколько страдает от того, что его затмевают построенные позднее здания с лифтами, поскольку состоит всего из трех этажей и крыши; но ни один сосед не мог бы сделать его иным, чем энергичным и эффективным произведением, столь же величественным, сколь неудобным является здание Торговой палаты, и столь же тихим, сколь шумным является оно. Как можно заметить, его композиция чрезвычайно проста, и он имеет очень мало украшений, которые в основном сосредоточены на просторной и глубоко вылепленной арке входа. Свою эффективность он обязан четкому разделению на три основные части: основание, надстройку и крышу, гармоничным соотношениям между ними и различиям в их обработке, которые усиливают эту гармонию. Аристотелевский принцип, согласно которому произведение искусства должно иметь начало, середину и конец, нигде не проявляется так явно, как в архитектуре, и нигде его игнорирование не влечет за собой столь печальных последствий. Строгость цоколя с его простыми прямоугольными проемами является эффективным введением к несколько более легким и открытым окнам второго и третьего этажей, которые сгруппированы так, чтобы сформировать вторую часть пропорции, а эта, в свою очередь, — к ряду проемов в фронте более короткого фасада и к ряду остроконечных мансардных окон в более длинном, которые оживляют линию горизонта и завершают композицию. Впечатляющий вид фасадов значительно усиливается благодаря энергичной раме массивных угловых опор, в которые они заключены, а их энергичность подчеркивается массивными башенками с шпильками,

выступающими над вторым этажом, которые помогают утяжелить их и визуально уравнивают внешнее давление аркад. С учетом тенденций западной архитектуры может быть значимым тот факт, что это замечательное здание, восхитительное своей сдержанностью и умеренностью, которые облегчаются его умеренными размерами, является именно тем, чего не ожидаешь увидеть в Чикаго, так как в нем практически нет намерения «привлечь внимание» или вызвать интерес, который оно так хорошо окупает.

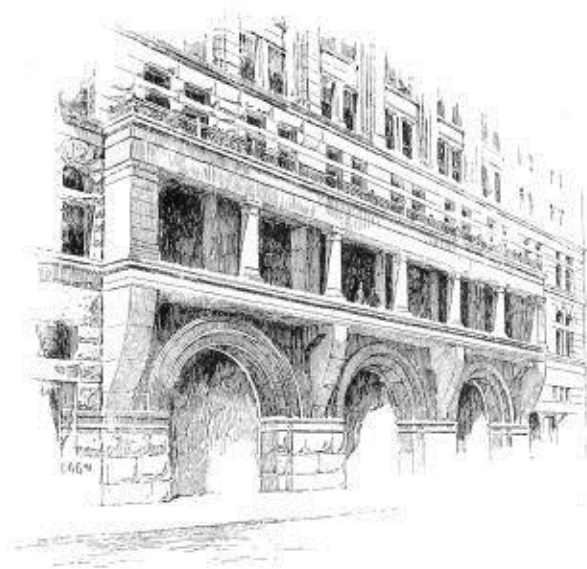


ВХОД В ИНСТИТУТ ИСКУССТВ.

Отчасти, как мы только что намекнули, эту скромность можно объяснить скромными размерами здания. В любом случае, это было невозможно в другом важном квази-общественном здании, которое является самым новым и, на момент написания этой статьи, самым громким из львов Чикаго — Аудиториумом. Каким бы ни было десятиэтажное здание площадью почти 300 на 350 футов и высотой 140 футов, с башней, возвышающейся еще на 80 футов, оно не может не привлекать внимания, и его проектировщик не может сделать его скромным или незаметным. Каким бы застенчивым он ни был, в такой ситуации он должен проявить наглость. В его власти () принять очень простой или очень сложный подход и поставить под угрозу успех своей работы, сделав ее скучной, с одной стороны, или беспокойной, с другой. Господа Адлер и Салливан, архитекторы Аудитории, выбрали лучший вариант, обработав свои огромные фасады с большой строгостью, так что о здании едва ли можно сказать, что оно имеет какие-либо «особенности», за исключением тройного входа на берегу озера с нависающим балконом и квадратной башни, возвышающейся над южным фасадом на высоту 225 футов. Хотя они поступили мудро, показав, что монотонность пугает их меньше, чем беспокойство, монотонность, которая, несомненно, является недостатком завершенного проекта, ни в коем случае не может быть полностью или в основном приписана им. Место для массовых развлечений, построенное в таких масштабах и с такой массивностью, что мы едва ли можем найти ему аналог со времен Древнего Рима, представляло бы одну из самых достойных и интересных задач, которые мог бы решить современный архитектор, если бы ему дали возможность сделать это без помех. И без того достаточно сложно испытать силы любого дизайнера без каких-либо осложнений. Проблема проектирования Чикагского аудитория значительно усложняется требованиями, совершенно не имеющими отношения к его основному назначению. Вестибюли, зрительный зал и сцена большого театра, которые являются его неотъемлемыми частями, поддаются внешнему выражению,

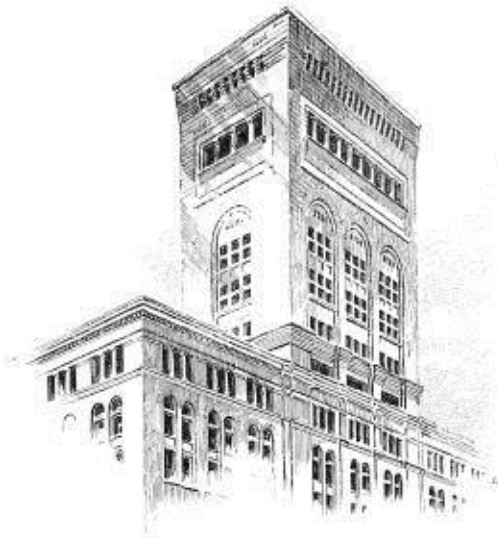
более правдивому и более яркому, чем то, что было достигнуто до сих пор, несмотря на многие серьезные и интересные попытки. В интерьере Аудитория, где архитекторам была предоставлена полная свобода, они посвятили себя решению своей реальной задачи с высокой степенью успеха и достигли впечатляющей простоты и величия. Однако мы не имеем дело с интерьерами, и от них требовалось обернуть внешнюю часть театра оболочкой многоэтажной коммерческой архитектуры, что не позволяло им даже пытаться создать монументальное выражение своего большого зала. В целом, их экстерьер выглядит и должен оцениваться только как «деловой квартал». У него есть свои выходы и входы, и только по этим признакам внешний вид здания выдает его основное назначение. Даже башня, очевидно, не столько монументальна, сколько утилитарна. Она подготовлена в фундаменте лишь небольшим и недостаточным выступом опор, в то время как сама по себе она явно предназначена для прибыльного использования, являясь небольшим трехэтажным бизнес-блоком, наложенным на огромный десятиэтажный бизнес-блок. Такая конструкция не может быть преобразована в монументальный элемент путем придания ей более массивного вида в верхней части, чем в нижней, даже если массивность будет так же художественно подчеркнута, как в башне Аудитории, с помощью мощной открытой колоннады и сильного карниза с бойницами, в котором она завершается. Отказавшись, как были вынуждены сделать дизайнеры, от основного назначения сооружения и рассматривая его как коммерческое здание, Аудитория не оставляет желать лучшего. Особенно подвал, состоящий из трех этажей из гранита, более темного, чем известняк надстройки, и с соответствующей шероховатой поверхностью, представляет собой энергичное и величественное сооружение, в котором выражение суровой силы усиливается небольшими и глубокими проемами, и в котором неизбежно большие проемы первого этажа не ослабляют дизайн благодаря массивности перемычек и плоских арок, которые их окружают, а также благодаря опорам и колоннам, на которых они держатся. Надстройка едва ли достойна этого подвала. Тройное вертикальное деление стены пропорционально, но между вторым и третьим элементами необходимо гораздо более четкое разграничение, чем то, которое обеспечивает прерывистый подоконник восьмого этажа, в то время как большой выступ, большая глубина и более энергичная лепнина главного карниза, а также обогащение мансарды под ним в значительной степени сгладили бы лысость и монотонность, которые являются недостатками дизайна и которые трудно простить, поскольку существуют гораздо более серьезные и частые архитектурные недостатки, которых дизайнеры избежали. Как уже было сказано, только входные группы позволяют продемонстрировать назначение здания. На самом деле, это касается только входа со стороны озера, поскольку три арки на сваях у основания башни не являются очень удачным или гармоничным элементом. Три низкие арки со стороны озера имеют римскую величественность — настоящие вомитории — и их эффектность усиливается простотой их исполнения, широкими боковыми опорами и длинным и неглубоким балконом, нависающим над ними. Вместе с самими арками это создает очень впечатляющий элемент, хотя балкон вызывает большие сомнения. Даже для неспециалиста должно быть очевидно скрытое противоречие в вставке колонны для облегчения нагрузки на перемычку, когда колонна опирается на неподдерживаемую полку, явно более легкую и слабую, чем сама перемычка. Это противоречие не объясняется прочностью и массивностью неглубоких консолей, которые действительно служат опорой для чередующихся колонн, и это наводит на мысль, что представленная конструкция вовсе не является истинной конструкцией, и оставляет последнюю для вывода без какой-либо помощи со стороны архитектуры. Даже если отказаться от возражений против архитектурных форм, не согласующихся с конструктивными фактами, то, безусловно, не будет педантизмом требовать, чтобы конструкция, утверждаемая формами, была правдоподобной в той мере, в какой она согласуется сама с собой. Жаль,

что у такой эффективной особенности есть такой недостаток, но этот недостаток не мешает ей быть эффективной, как и недостатки, которые мы рассматривали в проекте Аудитории, и даже гораздо более серьезное препятствие, которое было присуще этой проблеме и было навязано архитекторам, не мешают ей быть очень впечатляющим сооружением и оправдывать гордость, с которой к ней относятся все патриотичные жители Чикаго.



БАЛКОН АУДИТОРИИ.

Адлер и Салливан, архитекторы.



БАШНЯ АУДИТОРИИ.

Адлер и Салливан. Архитекторы.

Но, как уже было сказано, характерные здания Чикаго не следует искать среди монументальных сооружений. «Деловой квартал», полностью утилитарный по своему назначению и монументальный только по своим размерам и прочности конструкции, является истинным и типичным воплощением идеи Чикаго в архитектуре. Конечно, это

можно сказать о любом американском городе. Несомненно, самые замечательные и заслуживающие похвалы достижения наших архитекторов относятся к коммерческой архитектуре. Но в этом отношении Чикаго более американский, чем любой из восточных городов, где даже в коммерческих кварталах наблюдаются признаки разделения интересов и нерешительности в целях. Ни в одном из них здания не выражают такой единодушия в преданности делу и не указывают на то, что жизнь означает исключительно зарабатывание на жизнь. Даже исключения подтверждают правило такими признаками, как скромные размеры Художественного института и скрытость Аудитории в центре делового квартала. Это ни в коем случае не означает, что деловые кварталы « » неинтересны. Есть лишь несколько исключений из правила унылости зданий, построенных в спешке после пожара. Одно из этих исключений, здание компании American Express, представляет внешний интерес как работа г-на Ричардсона и как пример викторианской готики, хотя его проемы все перекрыты перемычками, а не провансальской романской архитектурой, которой его автор впоследствии с таким успехом увлекся. Этот пример настолько удачен, что один выдающийся, но, возможно, злобный английский архитектор, посетивший Чикаго на раннем этапе восстановления, заявил, что это единственное, что стоит посмотреть в городе — суждение, которое не кажется столь суровым для сегодняшнего туриста, сравнивающего его с его столь презираемыми современниками. Это сдержанное и прямолинейное сооружение из однотонного оливкового песчаника, и поэтому в нем отсутствует та нотка разнообразия викторианской готики, которую красноречие г-на Раскина побудило неопытных американских дизайнеров воспроизвести, в которой беспокойство неизученных форм еще больше усугубляется неравномерным применением цвета. Чикаго, к счастью, свободен от этого разнообразия викторианской готики. Здание с остроконечной крышей из кирпича и песчаника напротив Palmer House является почти единственным, и вовсе не неблагоприятным, примером. Деловые улицы, которые сейчас выглядят просто уныло, были бы гораздо более болезненными, если бы некомпетентные архитекторы, которые их построили, отклонились от относительной безопасности своего чугунного ренессанса в сторону стиля, который выявил бы их индивидуальную нехватку ресурсов. Кроме того, во всем коммерческом квартале любая попытка структурного использования цвета вскоре будет сорвана угарным дымом. В целом, можно только поздравить ранних восстановителей Чикаго в стиле « », которые, будучи такими, какими они были, были настолько невежественны или небрежны в отношении того, что происходило в других местах, что, если бы они были в курсе, то наверняка применили бы это неправильно. Таким образом, они не только избежали безумного результата, к которому привела викторианская готика в руках неопытных мастеров, но и избежали мелочности и детскости, которые были результатом «королевы Анны», даже когда это делали дизайнеры, которые должны были знать лучше. Эти страницы содержат пренебрежительное отношение к этому любопытному стилю строительства в статье, написанной в то время, когда он был одет в свою небольшую кратковременную власть и играл свои самые фантастические трюки. Сейчас так хорошо известно, что стиль королевы Анны мертв, что кажется странным, что образованные архитекторы когда-то могли воображать, что обнаружили в его холодных останках обещание и потенциал архитектурной жизни. Этот самый мимолетный из модных стилей, похоже, никогда не был распространен в Чикаго.



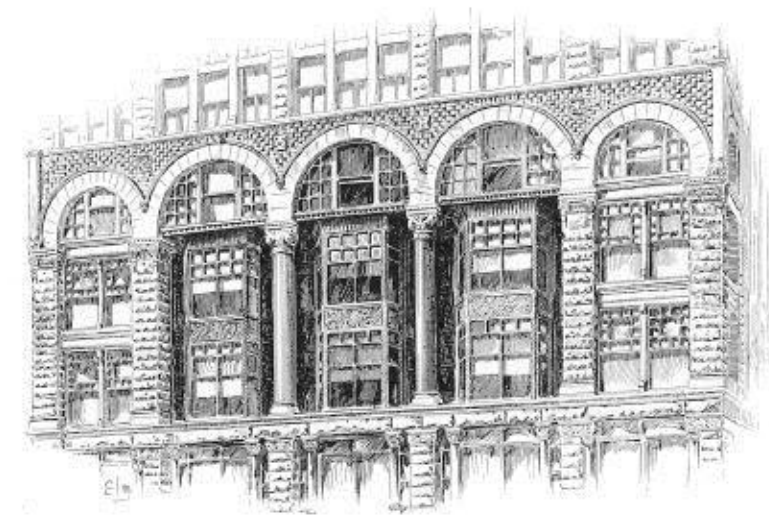
ЗДАНИЕ «ФИЛД».

Х. Х. Ричардсон, архитектор.

Одно из самых ранних, более современных и характерных коммерческих сооружений Чикаго, здание Филд, также построено г-ном Ричардсоном. Это огромный склад, занимающий целый квартал и имеющий семь этажей. Имея такую возможность, г-н Ричардсон, безусловно, смог максимально использовать имеющиеся размеры, и, несмотря на то, что здание и без того большое, оно выглядит бесконечно огромным. Его величина подчеркивается простотой исполнения и отсутствием каких-либо боковых перегородок. Простота, действительно, едва ли может быть более очевидной. Обширные фасады не украшены никакими орнаментами, за исключением листьев на карнизе и элементарных капителей на опорах и переплетах колоннады на чердаке. Эффект массивности достигается исключительно за счет размеров здания, расположения проемов и подчеркнутого масонского стиля конструкции. Проемы, за исключением мансарды и широких пилонов по углам, расположены на равном расстоянии друг от друга. Вертикальное деление ограничивается резким отделением от промежуточной стены подвала с одной стороны и атриума с другой. Надо признать, что в расположении пяти этажей этой промежуточной стены, двух наложенных друг на друга аркад, верхняя из которых, благодаря множеству опор, выглядит более солидно, между которыми нет гармоничной связи, а наоборот, соперничество, есть даже явная неудача. Тем не менее, основное разделение настолько ясно, а обработка настолько энергична, что компенсирует даже более серьезный недостаток. Ничто подобное не может быть более впечатляющим, чем неровная поверхность каменной кладки, связь которой прослеживается повсюду и которая в гранитном цоколе приобретает циклопические масштабы, а в « » дверной проем становится особенно циклопическим по своей грубой прочности. Это величественное сооружение является одним из самых интересных, так как является одним из самых индивидуальных примеров американского коммерческого строительства. В нем вульгарность «коммерческого дворца» благодарно заметна своим отсутствием, и оно столь же монументально в своей массивности и прочности, сколь и сурово утилитарно в своем выражении.

Именно в этом соблюдении приличий коммерческой архитектуры и в этом самоотреченном отказе от неподобающей ей вычурности лучшая коммерческая архитектура Чикаго является приятным сюрпризом для туристов с Востока. Когда велось восстановление делового квартала Бостона, и в то время как город в основном поздравлял

себя с проявлением мастерства своих архитекторов, для которых пожар открыл поле деятельности, г-н Ричардсон заметил автору этих замечаний, что в простых и солидных складах, которые были разрушены, было больше характера, чем в пышных зданиях, которые их заменили. Это утверждение было справедливым, поскольку сгоревший Бостон был столь же безошибочно коммерческим, как и большая часть восстановленного Бостона является несущественно роскошным. В только что упомянутом складе сам г-н Ричардсон устоял перед этим искушением архитектора, и его работа, безусловно, не теряет ничего от простоты, которая у необученных строителей старого Бостона была в значительной степени просто невежеством и неумелостью, но подчеркивает ее благодаря превосходной способности распределять объемы, присущей ему как опытному и чуткому дизайнеру; ведь для того, чтобы даже грубость приобрела художественное и пронзительное выражение, необходимы ресурсы художника. Перестроенный коммерческий квартал Бостона ни в коем случае не является крайним примером неуместной вычурности. За последние три-четыре года Уолл-стрит превратилась из скучной и респектабельной старинной деловой улицы в улицу с коммерческими дворцами (), внешний вид которых должен вызывать чувство скорби у здравомыслящих людей, которые видят, что строители растратили весь свой репертуар орнаментов и разнообразия на здания, в которые никто не приходит для удовольствия, а все приходят только по делам, и что им больше нечего делать в плане обогащения, когда они приступают к строительству храмов и дворцов в полном смысле этого слова. Г-н Раскин попал в глубокий и в значительной степени заслуженный дискредит как архитектурный критик, провозгласив распри догмами. Его интеллектуальная легкомысленность еще более очевидна и раздражает из-за сопутствующей ей моральной серьезности, напоминающей того пламенного проповедника, о котором одномыслящий похвалитель утверждал, что «он владел своим похотливым воображением как боевым топором на службе Господа Саваофа». Тем не менее, любители архитектуры обязаны ему благодарностью за его красноречивое внушение некоторых истин, к которым он пришел на основе своих ощущений, какими бы неубедительными ни были рассуждения, которыми он пытается их подкрепить, и одна из них — это текст, так часто проповедуемый в «Семи лампах», что «там, где запрещен отдых, запрещены и украшения». Уолл-стрит и деловой квартал Бостона (), а также все коммерческие дворцы в каждом городе в разной степени нарушают этот простой диктат здравого смысла и хорошего вкуса, даже в тех очень редких случаях, когда неправильное расположение украшений является самым худшим, что можно им предъявить. В лучших коммерческих зданиях Чикаго нет ничего, что свидетельствовало бы о конфликте, о котором мы так часто слышим от архитекторов, в основном в виде жалоб, между требованиями «искусства» и требованиями практичности, ни каких-либо признаков желания перехитрить практичного заказчика, подсунув ему архитектуру и обманув его для его же блага и славы архитектора. Очень полезно посмотреть, как строго архитектурный успех коммерческих зданий () напрямую пропорционален отказу дизайнеров от традиционной «архитектурности» и их лояльному принятию всех аспектов утилитарных условий, в которых они работают.



АРКАДА ИЗ ЗДАНИЯ STUDEBAKER.

Архитектор С. С. Беман.

Здание Studebaker является одним из самых примечательных зданий Чикаго, но нельзя сказать, что оно заслуживает такой высокой оценки в той же степени, что и некоторые менее известные сооружения. Оно, скажем так, слишком напоминает дворцовые здания на Девоншир-стрит и Уолл-стрит, чтобы справедливо представлять строгость коммерческой архитектуры Чикаго. Оно очень удачно расположено напротив Лейк-парка и в нескольких отношениях вполне соответствует своему местоположению. Планировка первых пяти этажей впечатляет, а аркада, охватывающая три верхних из них, является яркой и хорошо продуманной деталью, с очень хорошими деталями, которые очень хорошо вписываются в место и масштаб. Именно обилие этих деталей и щедрое использование резного мрамора и полированных гранитных колонн сначала впечатляют каждого зрителя своим дворцовым, а не коммерческим характером, но этот характер не менее присущ фасаду или той его части, которая имеет характер, благодаря общей композиции, которая делает фасад таким впечатляющим. Аркада, расположенная над двумя колоннадами, которые вместе меньше ее собственной высоты, не может не производить впечатления; но здесь она теряет часть своего впечатляющего эффекта, теряя все свое значение из-за подразделения на три равных этажа, ни один из которых не отличается по назначению от другого или от колоннады внизу, и более крупная группа, имитирующая высокий зал над двумя меньшими этажами, таким образом, выглядит просто причудливой. Конечно, практически такую же критику можно высказать в отношении большинства американских произведений коммерческой архитектуры, и в отношении лучших не меньше, чем в отношении худших, но то, что ее нельзя высказать в отношении лучших коммерческих зданий Чикаго, является их особой похвалой. Кроме того, здание Studebaker имеет некоторые заметные недостатки, характерные для его конструкции. Боковые опоры здания, несмотря на попытки увеличить их видимую массивность за счет массивной отделки концевых арок у основания, болезненно тонкие и неадекватные, а их хрупкость подчеркивается моделированием внутренних углов второго этажа в виде угловых колонн. Это серьезные недостатки дизайна первых пяти этажей, и эти этажи исчерпывают архитектурный интерес здания. Есть что-то даже смешное в внезапном и полном обрушении архитектуры над большой аркадой, как будто идеи дизайнера сразу иссякли, или, скорее, как будто неопытного строителя попросили добавить три этажа к незавершенной работе ученого архитектора. По правде говоря, эта надстройка не демонстрирует ни одного удачного решения ни в плане расположения, ни в плане деталей,

а является полностью посредственной и банальной. Ее достаточно, чтобы вульгаризировать здание под ней, а сама она совершенно излишне вульгаризирована бессмысленными и неуместными коническими крышами, которые портят линию горизонта. Если нижняя часть здания подвергается критике за то, что она не является коммерческой архитектурой, то верхняя часть подвергается более радикальной критике за то, что она вообще не является архитектурой.

Здание Owings — еще одно примечательное коммерческое сооружение, которое вызывает ту же критику за то, что оно не является строго коммерческим, но совсем по-другому. Здесь нет расточительности в украшениях и несущественной дороговизны материалов. Над фундаментом из серого камня возвышается надстройка из сероватого кирпича, и единственное украшение отведено для главного входа, который уместно выделять и делать заметным даже в самых простых сооружениях. Здесь это достигается с помощью высокого фронтона, украшенного крокеттами и резьбой, который возвышается над простой аркой, образующей сам вход. Проемы с перемычками в цоколе в других местах отличаются пуританской строгостью, как и арочные проемы кирпичной надстройки. Здесь нет ни малейшей попытки намекнуть на то, чего нет во внутренней планировке, с целью придать разнообразие и интерес внешнему виду. В обработке пространства стены единственной из «ненужных черт», из которых, по мнению г-на Раскина, состоит архитектура, является карнизный фриз над четвертым этажом надстройки с его намеченной опорой из высоких и тонких пилястр; и это вполне оправдано, поскольку придает зданию тройное деление и отличает главную стену от фронтона. Однако для этой цели, что вполне очевидно, разделительный элемент должен быть расположен между двумя частями, которые он призван различать; в данном случае эта линия находится на два этажа выше фактически выбранной точки и в настоящее время отмечена только легким поясом (). Если бы выразительный горизонтальный пояс был поднят на эти два этажа, создаваемое им разделение не только соответствовало бы органическому разделению здания, но и было бы выполнено еще одно требование архитектурной композиции, поскольку один из трех элементов явно доминировал бы над другими; тогда как сейчас все три элемента слишком близки по величине. Совершенно верно, что удлинение пилястр еще на два этажа сделало бы их совершенно невыносимо тонкими, но в любом случае они довольно лишние и неуместные, и их отсутствие украсило бы фасады. Акцентирование вертикальных линий посторонними элементами — не совсем то, что нужно для двенадцатиэтажного здания таких размеров. Однако в этих моментах нет отступления от духа коммерческой архитектуры. Это происходит здесь не в деталях, а в общей схеме, которая придает зданию живописность очертаний. Консольная башенка на углу делает комнаты, которые она освещает, более привлекательными, но крутые двускатные крыши, которые эта башенка объединяет и доминирует над ними, явно не позволяют максимально использовать пространство, которое они охватывают, и тем самым нарушают условия коммерческой архитектуры. Кажется невежливым критиковать их за это, поскольку они так удачно проработаны в целом и в деталях, а группа, которую они образуют с башенкой, выглядит так живо и эффектно; но, тем не менее, они явно не относятся к офисному зданию, и, если заимствовать выражение федерального судьи по поводу одного известного случая, их живописность является *aliunde*.



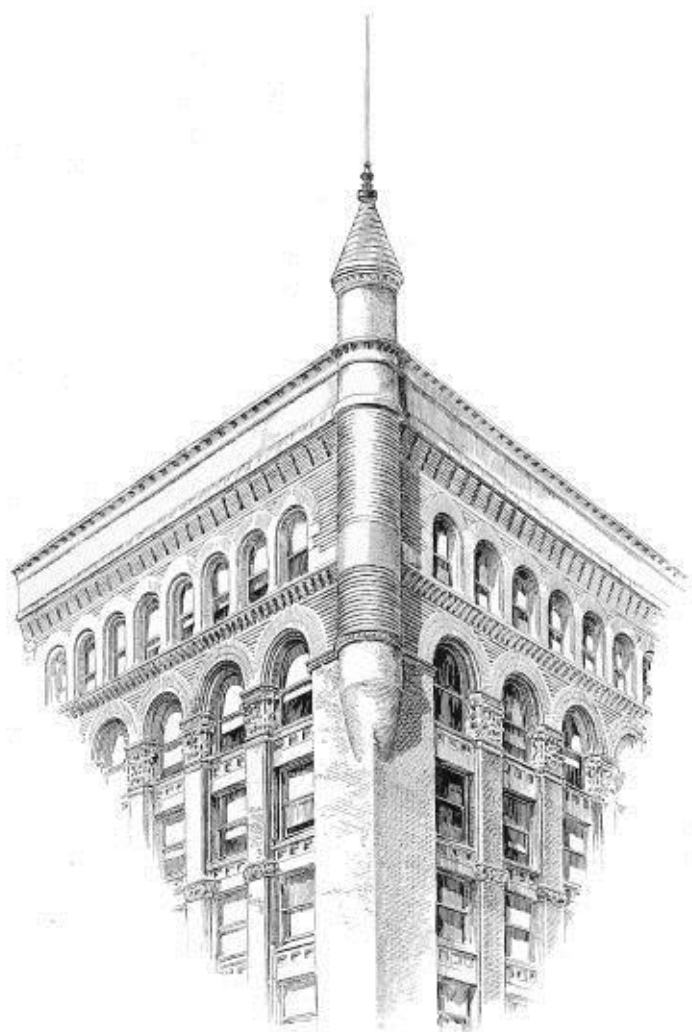
ЗДАНИЕ ОУИНГС.

Cobb & Frost, архитекторы.

Мы, конечно, говорили о лучших коммерческих зданиях, и это ни в коем случае не означает, что в Чикаго нет «лифтовых зданий», столь же разрозненных, абсурдных и беспокойных, как и в любом другом американском городе. В этих немногих избранных зданиях также нет ничего особенно характерного. Они могли бы находиться в Нью-Йорке, Бостоне или Филадельфии, судя по их местному колориту. Иначе обстоит дело с коммерческими зданиями, спроектированными господами Бернхэмом и Рутон. За исключением поразительного здания Филд-билдинг, спроектированного господином Ричардсоном, имена этих проектировщиков ассоциируются с тем, что является характерным для Чикаго в архитектуре деловых улиц, так что, в конце концов, индивидуальность не является местной, а личной. Преждевременная и прискорбная смерть Джона Уэллборна Рута дает основание сказать, что индивидуальность была в основном его заслугой. Она в значительной степени заключается в более четком, чем где-либо, восприятии ограничений и условий коммерческой архитектуры или в более строгом и самоотверженном действии в соответствии с этим восприятием. Это качество, которое объединяет такие высотные сооружения, как Insurance Exchange, Phoenix Building и «The Rookery», и которое явно отличает их от массы коммерческих дворцов в Чикаго или где-либо еще. В их общей форме нет жертв живописности утилитарной цели, как в композиции здания Оуингс, и нет ее отрицания в деталях, как в нерелевантной аркаде здания Студебекер. Их плоские крыши не измучены выпуклостями, чтобы оживить их горизонты, а те из них, которые построены вокруг внутреннего двора, являются откровенно гипертральными. Ни в одном из них нет несоответствующей дороговизны материалов. Они построены из кирпича, коричневого или красного, на каменных фундаментах, а орнамент является таким, и только таким, какой необходим для выражения и подчеркивания структурных разделений и расположения. Это, конечно, отрицательные достоинства, но с точки зрения нашей коммерческой архитектуры они не менее ценны, и хочется пожелать, чтобы архитекторы всех коммерческих дворцов уделили внимание проповедям о целесообразности вещей, которые несут эти здания, ведь у них есть и очень положительные достоинства. Все они являются архитектурными

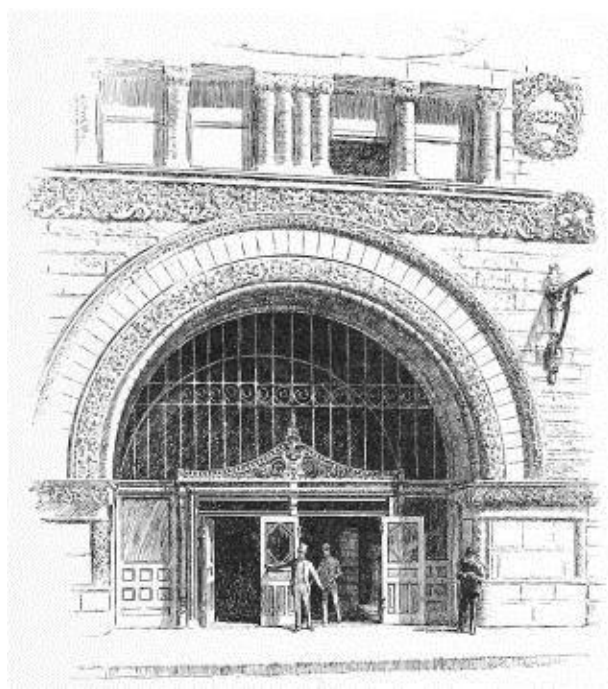
композициями, а не просто стенами, беспорядочно пробитыми отверстиями, или, что гораздо чаще, просто рядами отверстий, скудно обрамленных полосками стены. Они четко и безошибочно разделены на части, необходимые каждому зданию, чтобы быть произведением архитектуры, элементы, обозначающие разделение, тщательно и удачно подогнаны с учетом их места и масштаба, а обработка различных частей настолько разнообразна, что позволяет избежать как монотонности, так и беспорядочности. Угловые опоры, от видимой достаточности которых в значительной степени зависит эффективность, особенно высокого здания, никогда не подводят в этом отношении, а превосходная прочность, которая необходима фундаменту любого здания как строительному сооружению, когда ее невозможно достичь в действительности из-за коммерческих требований, подразумевается в более прочной и массивной обработке не меньше, чем в использовании видимо более прочного материала. Этим расположениям помогают приемы, которыми располагает архитектор. Угловые опоры визуально утяжелены массивными консольными шпильками на вершине, как в зданиях Insurance Exchange и Rookery, или укреплены небольшим отступом, который создает дополнительную вертикальную линию с каждой стороны ребра, как в здании Phoenix, в то время как та же цель частично достигается в здании Rookery за счет выступа из угла высоких металлических фонарных столбов, которые повторяют и усиливают эту линию. Боковое деление главных фасадов сходно во всех трех сооружениях. Узкий центральный отсек выделяется по своему оформлению, благодаря фактическому выступу или утолщению опоры, от более длинных крыльев, в то время как совпадение этого центрального деления с главным входом в здание « » избавляет композицию от неприятного вида явно навязанного или произвольного расположения. В здании Insurance Exchange центр обозначен балконом, выступающим над входом и простирающимся через архитектурный цоколь — так сказать, дадо, который здесь является основным разделением; расширением опоры и концентрацией центральных проемов во втором разделении, а выше — прерыванием непрерывной аркады, которая пересекает чердак. В Rookery он отмечен небольшим выступом, который выше еще больше выступает в виде высоких консольных шпиль, а стена, ограниченная таким образом, слегка изогнута, а ее проемы уменьшены и умножены. В здании Phoenix Building эта изогнутость доведена до такой степени, что в результате получается консольный эркер, простирающийся через четыре этажа и повторяющийся в меньшем масштабе на каждом конце главного фасада и в центре каждого более короткого фасада. Эта особенность, возможно, может быть исключена из общей похвалы, которую заслуживают здания за строгое соблюдение их утилитарного назначения. Не то чтобы даже в Чикаго у делового человека не было повода выглянуть в окно, и не то, чтобы, если он это делает, его нельзя было простить за желание расширить свой обзор за пределы стен и окон на другой стороне улицы. Эркер не обязательно является несоответствием в «деловом квартале», но оформление этих эркеров немного фантастично и немного вычурно для их назначения и относится скорее к жилой, чем к коммерческой архитектуре, и в любом случае не является удачным. Однако это единственное исключение, которое можно сделать в этом отношении. Входы, конечно, украшены декорациями, выходящими за рамки простого выражения структуры, что в других местах является правилом, но они не выглядят несообразными. Вход в здание, в котором проживает население значительной деревни, должен быть широким, и если его высота была бы определена ростом человека, он напоминал бы нору, через которую эскимосы попадают в свои снежные хижины, и стал бы явной нелепостью в качестве портала десятиэтажного здания. Он должен быть большим и заметным, он должен быть величественным, и было бы «очень циничной суровостью» лишать дизайнера привилегии подчеркнуть орнаментом необходимую величественность той единственной черты его здания, которая должна привлечь, по крайней мере на мгновение, внимание даже самого

занятого посетителя. Нельзя сказать, что такая деталь, как вход в здание Phoenix, является характерной чертой современного делового квартала, но можно сказать, что на своем месте она ни в коей мере не нарушает впечатление, которое производит здание как современный деловой квартал. Если красота является самодостаточным оправданием своего существования, то этому входу не нужно никакого другого оправдания, поскольку он, без сомнения, является одним из самых красивых и художественных произведений американской архитектуры, настолько он прекрасно пропорционален и детализирован, настолько ясно и выразительно, без преувеличения, выражение здания, и настолько богат и изыскан орнамент. В целом эти здания, безусловно самые удачные и впечатляющие из всех деловых зданий Чикаго, не только свидетельствуют о мастерстве их архитекторов, но и вознаграждают их самоотверженность в создании проекта коммерческого здания из его собственных элементов, какими бы бесперспективными они ни казались; одним словом, в том, что они позволили зданию навязать им свой проект и следовали его указаниям, а не навязывали зданию проект, основанный на чем-либо, кроме учета его собственных требований. Поэтому, не демонстрируя нигде стремления к оригинальности, эти сооружения являются более оригинальными, чем сооружения, в которых такое стремление очевидно. «Достоинство оригинальности — не в новизне, а в искренности». Дизайнер не позволил себе отвлечься от поставленной задачи рассмотрением не имеющих отношения к делу красот римских театров, флорентийских дворцов или фламандских ратуш, и, соответственно, его работа не напоминает ни их, ни какие-либо предыдущие архитектурные типы, которые так часто используются в современных зданиях, выглядящих как адаптации, созданные в условиях крайних трудностей. Именно этой прямолинейности и искренности в попытке решить новую проблему эти здания обязаны своей не последней привлекательностью в том смысле, что они передают ощущение сдержанной силы. Архитектор коммерческого дворца часто, кажется, изливает весь свой архитектурный словарный запас и всю свою выразительную способность на это противоречие в терминах. Некоторые из зданий, о которых мы говорили, демонстрируют эту расточительность. Есть что-то особенно приятное и желанное в том, чтобы от одного из них перейти к зданию, подобному тем, о которых сейчас идет речь, которое по сравнению с ним дает понять, что после завершения его проектирования у архитектора, возможно, еще что-то осталось — в его портфолио и в его интеллекте.



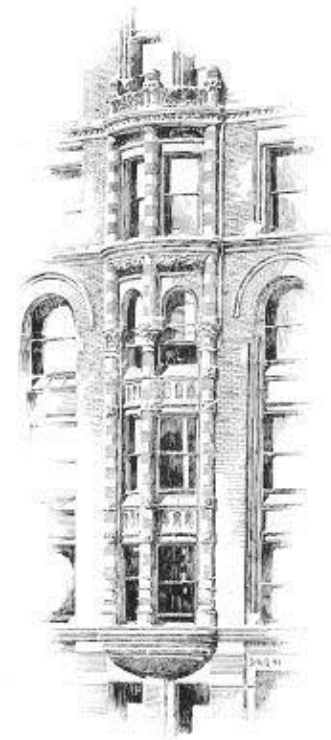
УГОЛ СТРАХОВОЙ БИРЖИ.

Архитекторы Burnham & Root.



ВХОД В ЗДАНИЕ PHENIX.

Бернхэм и Рут, архитекторы.



ОРИЭЛЬ, ЗДАНИЕ PHENIX.

Архитекторы: Burnham & Root.

Рассматривая жилую архитектуру Чикаго, необходимо обратиться к топографическим условиям, поскольку они оказали на нее столь же заметное влияние, как и на коммерческий квартал, хотя это влияние действует почти в противоположном направлении. Коммерческий центр — квартал оптовой торговли и «высоких финансов» — скучен в пространстве между озером и рекой. Но как только этот предел преодолен, естественных границ больше нет. Больше не сдерживаемый, весь безграничный континент принадлежит Чикаго, и инстинкт экспансии свободно проявляется во всех направлениях, кроме восточного, где он сталкивается с озером Мичиган. Таким образом, в Чикаго нет восточной стороны, которая дополняла бы северную, западную и южную стороны, между которыми разделены жилища людей, но нет никаких естественных препятствий для развития города в этих трех направлениях и нет никаких естественных причин, по которым он должен расширяться в одном направлении, а не в другом, за исключением того, что снова предоставляет озеро. Для меньшинства людей, которые живут там, где хотят, а не там, где должны, это является значительным исключением, и можно было бы предположить, что модным районом будет тот район, из которого озеро наиболее доступно. Это явно северная сторона, которую посторонний человек, не имеющий ни малейшего интереса к недвижимости Чикаго в настоящее время или в перспективе, может простить за то, что он считает ее наиболее желательным местом для проживания. Дело в том, что жители южной стороны лишены возможности практически или живописно пользоваться озером из-за того, что берег к югу от города занят железнодорожными путями, а ближайшие дома, которые можно считать приличными, обращены в сторону от воды, и только лошади, содержащиеся в конюшнях сзади, могут наслаждаться видом. Вывод о том, что северная сторона является наиболее привлекательной, встречает

яростное сопротивление со стороны жителей юга и запада, и он также обнаруживает, что вместо одного признанного модного района, как в любом другом городе, в Чикаго есть три претендента на это звание. Каждый из этих районов имеет свой центр и свои прилегающие территории, а между каждыми двумя районами находится большая территория, либо незанятая, либо занятая жилыми домами, гораздо более скромными, чем те, что выстраиваются вдоль проспектов, которыми по отдельности гордятся соперничающие стороны (). Все три района, по-видимому, получили почти равную долю внимания со стороны муниципалитета, поскольку в каждом из них есть парк — нет, на западе есть три парка, хотя они находятся далеко за пределами модной зоны, если не по численности населения, то по названию, а на юге есть два парка, хотя даже они больше похожи на квартал, для которого они были созданы, чем Центральный парк в Нью-Йорке в 1870 году, чем в 1891 году. То есть они по-прежнему являются скорее отдаленными местами отдыха, доступными для экскурсантов, чем парками, которые фактически используются общественностью. Линкольн-парк, парк северной части города, — единственный из парков Чикаго, который пока заслуживает такого описания, и северная часть города может по праву гордиться тем, что имеет такой курорт. Он имеет большое преимущество в виде беспрепятственного выхода к озеру и поддерживается в том же умелом и надлежащем состоянии, в котором был запланирован.

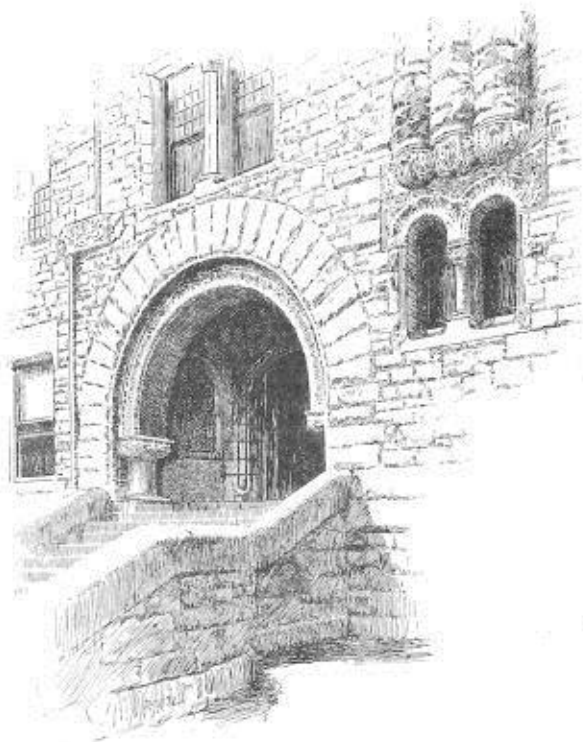
Из всего этого становится очевидным, что в трех жилых кварталах Чикаго много места, и именно эта просторность придает характерную черту его жилой архитектуре. Самые модные проспекты не заполнены плотными рядами домов, которые можно было бы ожидать увидеть в городе с миллионным населением. Напротив, на Мичиган-авеню и Прейри-авеню, на южной стороне, а также на соответствующих улицах в других районах, перед домами, а зачастую и по бокам, обычно имеется значительная полоса газона. Дома часто бывают полностью или частично отдельно стоящими, они часто имеют большую ширину и всегда умеренную высоту. Максимальная высота составляет три этажа, которая редко превышает даже в самых дорогих домах. Во всех восточных городах, даже в Филадельфии, просторность которой является одним из источников местной гордости, преобладают настолько разные условия, что для жителя любого из них жилые здания Чикаго указывают на гораздо менее густонаселенный город, чем Чикаго, и его характер кажется скорее пригородным, чем городским. В основном, этот пригородный характер усиливается архитектурным оформлением жилых домов. Есть исключения, и некоторые из них являются заметными и болезненными исключениями; но правило заключается в том, что архитектор пытается сделать дом даже богатого человека похожим на дом, а не на дворец, и что в нем очень мало простой демонстрации богатства. Даже на спекулятивных застройщиков это чувство, похоже, наложило свой отпечаток; и какими бы грубыми и жестокими ни были их работы в других отношениях, они не очень часто оскорбляют в этом конкретном направлении. Коммерческий дворец, против которого мы так яростно выступаем (), ни в коем случае не так оскорбителен, как домашний ложный дворец, и от последнего Чикаго гораздо свободнее, чем большинство старых американских городов. Благодарным результатом этого является то, что дома в лучших кварталах выглядят в высшей степени «пригодными для проживания»; и хотя неравенство в состоянии достаточно заметно, нет никаких явных попыток более удачливых заставить менее удачливых обратить на это внимание. Другими словами, Чикаго, по крайней мере с внешней стороны, является самым демократичным из крупных американских городов, и его облик усиливает удивление тем, что анархизм возник на этой богатой и ровной почве — на что, конечно, ответ заключается в том, что это не так, поскольку он явно является экзотическим явлением.

Еще одна особенность архитектуры Чикаго — менее заметная, чем отсутствие претенциозности и простого показного великолепия, но все же достаточно заметная,

чтобы заслуживать внимания, — это свидетельство восхищения творчеством Ричардсона, которое, если и не является чрезмерным, то, по крайней мере, является некритичным и неверным. В каком регионе нашей страны, действительно, не полно его трудов, выполненных по доверенности и с рвением, не соответствующим знаниям? В Чикаго его непонятый пример принес гораздо больше плодов в жилых кварталах, чем в деловых, до такой степени, что практически невозможно пройти по площади, будь то на северной или южной стороне, не увидев какую-нибудь знакомую черту или деталь, которая часто была заимствована напрямую из одного из его произведений и воспроизведена без ссылки на контекст. Великий и заслуженный успех Ричардсона был столь же личным и непередаваемым, как и любой художественный успех. Он был обусловлен его способностью сводить сложную проблему к ее простейшему и наиболее выразительному выражению. Более конкретно, это было связано с его способностью улавливать какую-то особенность своего здания, развивать ее до преобладания и умело подчинять ей остальную часть композиции, пока эта особенность не становилась зданием. Именно его способность распоряжаться массами, его настойчивость в стремлении к величию и простоте, его нетерпеливость к мелочности, его прямолинейность и мужественность в решении задач сделали его успехи блестящими, а даже его неудачи — интересными. Во многом все это дело темперамента, и лучшие здания Ричардсона были ярким отражением той стремительной и бурной личности, которую помнят все, кто его знал. Он рассказывал о туристе из Голландии, чье восхищение его искусством побудило его познакомиться с ним, и который, когда его представили, воскликнул: «О, мистер Ричардсон, как вы похожи на свои работы!» «Разве это не типично голландское замечание?» — заключил Ричардсон. Действительно, следует признать, что такт этого приветствия был несколько голландским, но он не лишен критической ценности. Невозможно представить себе, что работы Ричардсона были выполнены анемичным архитектором, архитектором, не уверенным в себе, или профессором архитектуры, верным своей профессиональной подготовке. В искусстве, с которым архитектура более или менее правдоподобно сравнивается, существует хорошо признанное различие, которое не менее справедливо применимо к самой архитектуре — различие между «школьной музыкой» и «бравурной музыкой». Если мы примем это различие, то Ричардсон должен быть отнесен к числу виртуозных исполнителей в архитектуре, которые заслуживают скорее восхищения, чем изучения. Безусловно, дизайнеры извлекут из его работы только пользу, если научатся стремиться к масштабности и простоте, избегать мелочности и в первую очередь учитывать расположение масс. Но эти достоинства невозможно передать с помощью фотографии. Они совершенно не зависят от любви к провансальской романской архитектуре и тем более от преувеличения глубины сводов и карликовости колонн. Эти вещи достаточно легко подражать, о чем свидетельствует почти каждый жилой квартал в Чикаго, но они едва ли стоят подражания. В лучших работах Ричардсона часто встречаются сомнительные детали, поскольку успех или провал его здания обычно определяется до того, как возникает вопрос о деталях, и именно эти сомнительные детали подражатели склонны воспроизводить, не задавая никаких вопросов. Кроме того, большинство студентов, вероятно, согласятся с тем, что городские дома Ричардсона в целом, несмотря на некоторые заметные исключения, являются наименее удачными из его работ. Так случилось, что два из них находятся в самом Чикаго, один на северной стороне, а другой на южной, и если бы их автор не сделал ничего другого, то, скорее всего, они были бы восприняты скорее как предупреждение, чем как пример. Главный фасад первого из них имеет простой ведущий мотив, который редко не встречается в работах этого архитектора, в центральной открытой лоджии каждого из трех этажей, по бокам которой расположены опоры из массивной стены, а распределение фасада между пустотами и массивными элементами является правильным и удачным. Три лоджии кажутся

чрезмерной роскошью для городского дома одной семьи, но если мы отбросим этот момент как дело исключительно между архитектором и его клиентом, то следует признать, что такая планировка дает мотив, который можно очень эффективно развить. В данном случае нельзя сказать, что она была эффективно реализована; более того, ее трудно назвать реализованной в архитектурном смысле, и результат доказывает, что хотя умелое расположение масс имеет большое значение, оно не является всем. Мы только что говорили, что успех или неудача работы Ричардсона в значительной степени не зависели от достоинств деталей, но в этом доме практически нет никаких деталей. Это тем более является недостатком, что лоджия — это элемент, основной характеристикой которого является легкость и открытость, и который, следовательно, требует определенной элегантности в обработке, как это признавали архитекторы готических и ренессансных дворцов в Италии, откуда мы позаимствовали эту особенность и название. Действительно, потенциальная эффективность этой композиции заключается в контрасте между облегченными и богато украшенными окнами в центре и массивностью боковых стен. Здесь, однако, нет ни облегчения, ни богатого украшения. Грубая энергичность характеризует как закрытые аркады, так и ограждающие стены и становится доминирующим выражением фасада дома умеренных размеров, как и огромных фасадов склада Филда. Введенная моделировка скорее усиливает, чем смягчает это выражение, поскольку опоры нижней аркады имеют квадратную форму, а вставленные в верхнюю аркаду колонны удвоены перпендикулярно фасаду, как и колонны колоннады выше, чтобы дополнительно подчеркнуть толщину стены, которая здесь явно является просто экраном. Продолжение абака аркады через стену и его повторное появление в виде ригеля боковых окон с переплетением () является эффективным приемом, который теряет часть своей эффективности из-за его использования в обеих аркадах. Это едва ли изменяет впечатление, которое производит фасад, лишенный каких-либо деталей. Двойной зубчатый карниз, который выделяет и выдвигает мансарду, является практически единственной лепниной, которую можно увидеть на фасаде. Однако потребность в лепнине не меньше сейчас, чем в далекой древности, когда забытый египетский художник осознал необходимость какого-то средства для подразделения стены, обозначения уровня, усиления или смягчения перехода. На протяжении трех тысяч лет его последователи соглашались с ним, и для современного архитектора отказ от использования этих средств означает отказ от риторики своего искусства. Неполнота, которая возникает в результате этого отказа в данном случае, должна быть очевидна даже для наименее подготовленного непрофессионала, который смутно чувствует, что «что-то не так» с зданием, лишенным источника выражения, что никоим образом не компенсируется текстурой, приданной всему фасаду благодаря демонстрации соединения каменной кладки, каким бы искусным и удачным оно ни было само по себе. Чувствительный архитектор должен стремиться заставить каменотесов заново приступить к работе, чтобы выделить выражение тех частей, которые особенно нуждаются в риторическом раскрытии, подчеркнуть подоконники аркад, определить и уточнить их арки, подчеркнуть непрерывную линию абака и, особенно, отметить вершину наклонного подвала, который теперь сливается с плоскостью главной стены, без намека на цоколь. Вполне возможно, что архитектор, умело используя цвет, может так обработать фасад, без малейшего выступления или углубления сверху вниз или от края до края, что мы забудем сожалеть об отсутствии лепнины. Некоторые интересные попытки в этом направлении были, по сути, предприняты, и полный успех в такой попытке заслуживал бы похвалы как подвиг. Но когда на монохромной стене дизайнер опускает элементы, которые должны выражать, подчеркивать и украшать его структурные решения, не предлагая им никакой замены, его здание будет выглядеть, как выглядит это жилище, просто «заблокированным» и незавершенным; и если это работа такого одаренного и опытного дизайнера, как

Ричардсон, этот недостаток следует считать просто несчастным капризом. Мы говорили исключительно о более длинном фасаде, поскольку очевидно, что более короткий фасад также является незавершенным, без частичной компенсации в виде сильной композиции и яркого ансамбля (), которые могли бы сгладить многие неудачные детали, хотя они не достаточно сильны, чтобы сгладить отсутствие деталей, даже с мощной и простой крышей, покрывающей все здание — само по себе замечательная и полностью удовлетворительная работа.



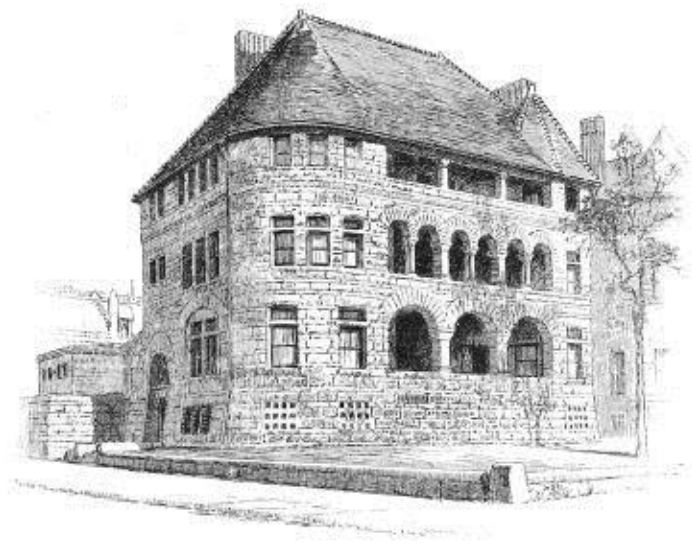
JANUA RICHARDSONIENSIS.

N'Importe Qui, архитектор.



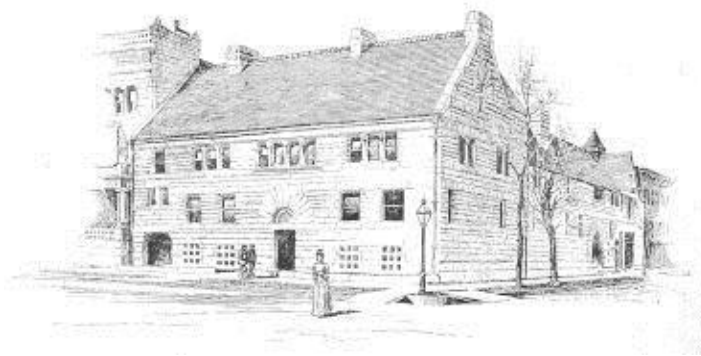
ЭРКЕР ЖИЛОГО ЗДАНИЯ.

Р. М. Хант, архитектор.



ЖИЛОЙ ДОМ НА ЛЕЙК ШОР ДРАЙВ.

Архитектор Х. Х. Ричардсон.



ЖИЛОЙ ДОМ НА ПРЕРИ-АВЕНЮ.

Х. Х. Ричардсон, архитектор.

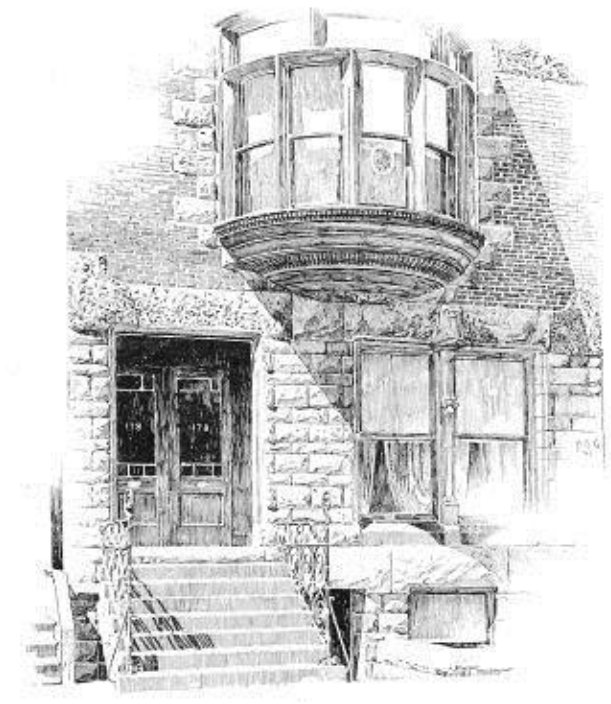
Капризность с такой же справедливостью можно вменить единственному другому примеру жилой архитектуры Ричардсона в Чикаго, который даже больше, чем дом, который мы рассматривали, привлекает внимание и не дает погрузиться в апатию, но который также кажется еще более далеким от цели жилой архитектуры. На более длинном, хотя и менее заметном фасаде ему не хватает центрального и доминирующего мотива; а на более короткой и заметной стороне этот мотив, о котором архитектор так редко оставляет зрителю какие-либо сомнения, затушевывается добавлением на одном конце ряда не имеющих к нему отношения проемов, не имеющих аналогов на другом конце и служащих для ослабления в критической точке стены, массивность и боковая протяженность которой, можно сказать, являются всей сутью проекта, которому все остальное безжалостно принесено в жертву. Для этого здание сделано как можно более низким, так что козырек его довольно крутой крыши достигает только уровня третьего этажа соседнего дома. Для этого проемы уменьшены в размерах с обеих сторон, так что они становятся просто отверстиями для пропускания света, а по количеству на длинной стороне, так что дизайнер, кажется, рассматривает их как раздражающие прерывания в своем эссе по обработке пустой стены. Гранитная стена длиной более ста пятидесяти футов, как на боковой стороне этого дома, почти непрерывная и с четко видимой структурой, несомненно, привлекает внимание и поражает зрителя; то же самое можно сказать и о более коротком фасаде, в котором преобладает та же обработка, с немного большей неуклюжей уступкой практическим потребностям в виде более многочисленных

проемов; но зритель с трудом может принять результат как подходящее жилище. Обработка, даже более строгая, чем в доме на северной стороне, представляет собой экспозицию каменной кладки. Здесь, конечно, есть некоторые декоративные детали в заполнении верхней части дверного проема () и в подоконнике над ним, но эти детали настолько мелкие, в случае яйца и стрелы, украшающих подоконник, настолько микроскопические, что они вообще не учитываются в общем эффекте. Молдинг, который имеет значение для общего эффекта и оправдывает себя за счет структурных элементов, не разработанных таким образом, — это главный карниз с выразительным и уместным профилем. В этом здании, похоже, была сделана реальная попытка заменить молдинги модификациями каменной кладки, которая в других формах образует однообразную сетку по всей поверхности. Здесь не только подчеркнуты горизонтальные стыки и затушеваны вертикальные, что в значительной степени помогает подчеркнуть длину, но и ряды, имеющие необычную структурную важность, подоконники и перемычки проемов, удвоены по ширине, что создает сильный пояс здания на нескольких уровнях. И здесь снова прием, который нужно только выразить в моделировании, чтобы отвечать художественной цели, не компенсирует отсутствие моделирования. Однако достоинства здания как здания значительно теряются, когда его рассматривают как жилище, и конструкция перестает быть оправданной, за исключением, конечно, военного смысла. Весь внешний вид здания настолько мрачен, отталкивающий и нежилой, что, если бы не его окрестности, можно было бы предположить, что оно предназначено не для проживания, а для наказания. Ловелас уверял нас, что «каменные стены не делают тюрьму», но когда здание состоит исключительно из голых каменных стен, оно неизбежно напоминает место недобровольного уединения, даже если особенно «невинные и спокойные» умы могут принять его за отшельничество. Действительно, если кто-то посчитает его жилищем, отражающим характер его обитателей, он должен предположить, что это жилище отшельника или мизантропа, хотя когда Тимон приобретает большой участок на модной улице и возводит дорогостоящее здание, чтобы показать свое отвращение к обществу своих сородичей, он подвергает сомнению искренность своих мизантропических чувств. Предполагая, что владелец не исповедует таких чувств, а во многом похож на своих сограждан, характер его жилища следует отнести к прихоти его архитектора — к титаническому, или, скорее, гигантскому капризу (). Ведь в дизайне этих домов нет ничего мелочного или детского. Они несут на себе явный отпечаток силы и индивидуальности, и, хотя в целом их можно назвать неудачными, они на самом деле усиливают восхищение, вызванное успехами их автора, за способность дизайна сделать даже умышленную ошибку такой интересной.

То, что романтическая архитектура не противоречит представлению о доме или условиям современного городского дома, демонстрирует, если это вообще нужно демонстрировать, жилище, примыкающее к первому из домов Ричардсона, и никому, кто знаком с домом г-на В. К. Вандербильта или домами Маркуанда в Нью-Йорке, не нужно объяснять, что это работа г-на Ханта. Оно особенно напоминает дом Вандербильта, поскольку выполнено в той же монохромной светло-серой гамме и повторяет, хотя и с большими вариациями, некоторые из тех же черт, особенно консольную башенку. Здесь она расположена гораздо выгоднее, на выступающем углу, а не на впадом; ее пропорции более удачны; консоль, не сплошная, а прерываемая стеной угла, очень искусно выполнена, и вся деталь выглядит так же живописно и энергично, как и безошибочно домашне в своем выражении. Дом не демонстрирует такого же изобилия скульптурных украшений, как более ранние работы, которые он напоминает, и в нем не так много строго архитектурных деталей. По сравнению с ними, действительно, можно было бы назвать этот подход строгим, но по сравнению с соседним домом он является настоящей роскошью. Последнее сравнение особенно поучительно, потому что в этом квартале, с

точки зрения простой массы и очертаний, композиция г-на Ричардсона, значительно более простая, также явно более выразительна, чем композиция г-на Ханта, благодаря своей центральной и доминирующей черте, и особенно благодаря полноте, с которой она объединена простой и непрерывной крышей; в то время как критика, уже высказанная в отношении дома Вандербильта, что он слабеет выше линии карниза, применима, хотя и в меньшей степени, к более поздней работе его автора. Различные крыши, необходимые для подконструкции и имеющие одинаковую высоту, были несовершенным подчинены, и их группировка не создает единого или целостного впечатления. Если рассматривать фасады отдельно, с учетом распределения пустот и твердых тел, мы должны опустить второстепенный фасад работы г-на Ричардсона, поскольку он практически не демонстрирует никакой композиции; но главный фасад, несомненно, гораздо более впечатляет и запоминается, чем любой из фасадов проекта г-на Ханта, несмотря на то, что оба были тщательно и успешно проработаны. Тем не менее, нет никаких сомнений в том, что последний является гораздо более замечательным и эффективным примером жилой архитектуры, потому что возможности выражения, присущие массам, в одном случае раскрыты, а в другом остаются скрытыми.

Конечно, работа г-на Ханта не более характерна для Чикаго, чем работа г-на Ричардсона, и, конечно, рассматриваемые нами жилые дома слишком велики и дороги, чтобы быть достаточно представительными для жилой архитектуры любого города. Правило, от которого в Чикаго, как и в других местах, есть лишь несколько исключений, заключается в том, что архитектура считается роскошью, которую могут себе позволить только богатые, тогда как подлинный и общий интерес к ней потребовал бы от человека, способного вообще приобрести дом, настаивать на том, что портные называют «жилым, сшитым на заказ», и привел бы его к отказу как от готового жилья, так и от неподходящего. В этом случае мы должны были бы увидеть в отдельных домах умеренного размера и умеренной стоимости те же признаки тщательного изучения, что и в домах с большими претензиями, даже если дизайн мог бы проявляться только в тщательном и продуманном соотношении и подгонке деталей. Это все еще такое же редкое, как и желанное зрелище в любом американском городе, хотя оно менее редко встречается в городах второго и третьего класса, чем в городах первого. В Чикаго есть своя доля, но не более чем своя доля, примеров, когда скромный фасад скромного дома был признан достойным всех усилий, которые можно было в него вложить. Приводится иллюстрация одного из таких примеров в Чикаго, и для того, кто хотел бы увидеть в нем свидетельство интеллектуального интереса к архитектуре со стороны непрофессионалов, несколько печально узнать, что это резиденция его архитектора.



ФРОНТ НА ДИРБОРН-АВЕНЮ.

Джон Аддисон, архитектор.

В целом, жилая архитектура города имеет мало местных особенностей, помимо уже упомянутых, которые обусловлены скорее местными условиями, чем местными предпочтениями. Ассортимент строительных материалов широк и включает красный песчаник из озера Верхнее, который еще не проник в восточные города и имеет более яркий оттенок, чем любой из широко используемых там. С другой стороны, весь континент был подчинен Чикаго. Зеленый «честерский серпентин», который так часто встречается в Филадельфии — и, как правило, вызывает сожаление, хотя в сочетании с другими материалами может стать очень привлекательным — совершенно неизвестен в Нью-Йорке, но не редкость в жилых кварталах Чикаго. Еще один материал, гораздо более распространенный здесь, чем где-либо еще, — это необработанный валун, который мистер Ричардсон использовал в фантастическом домике в Норт-Истоне, одном из своих самых удачных творений. В длинном и низком сооружении, подобном этому, недостатки материала гораздо менее заметны, чем при попытке использовать его в проекте нескольких этажей. Один из наиболее интересных таких проектов иллюстрируется здесь. Архитектор мудро упростил свой проект до предела, чтобы он соответствовал труднообрабатываемости материала, и с такой же мудростью обозначил сильными поясами деление этажей. Но, несмотря на свою прочность, стена выглядит слабой, поскольку очевидно, что она не имеет сцепления и что это не настоящая кладка, а слой сильно увеличенного бетона, который обязан своей стабильностью только когезии цемента, и чтобы выглядеть надежной стеной, его необходимо обрамить заметными углами из бесспорной кладки.

Еще одна черта, достаточно распространенная среди таких жилых домов Чикаго, которые претендуют на архитектурную значимость, — это преобладание византийской резьбы. На самом деле это не является характерной чертой Чикаго. Если она особенно заметна здесь, то только потому, что Чикаго — очень новый город, и ее можно увидеть в новых кварталах старых городов. Она столь же распространена на «западной стороне» Нью-Йорка. Ее преобладание вновь в значительной степени обусловлено влиянием Ричардсона, и хочется приветствовать это как, по крайней мере, тенденцию к созданию общепринятого и понятного способа работы для архитектурных резчиков и как знак некоего общего стиля

для зданий, которые мало чем еще похожи друг на друга. Легкость, с которой его колючая листва может быть использована для украшения поверхностей, побуждает дизайнеров создавать поверхности для его украшения в таких конструктивных элементах, как капители и карнизы, в ущерб моделированию, которое гораздо более экспрессивно и гораздо более хлопотно, когда простая подушка лучше подходит в качестве основы для византийского орнамента.



ДОМ БОУЛДЕРОВ.

Бернхэм и Рут, архитекторы.



ВИЗАНТИЙСКИЙ КОНЗОЛЬНЫЙ КОНЗОЛЬНЫЙ КОНЗО

Генри Айвс Кобб, архитектор.

В остальном, умные и изобретательные детали, которые часто встречаются в жилых кварталах Чикаго, и тщательно продуманные фасады, которые встречаются гораздо реже, вызвали бы не меньшее удивление, если бы их можно было увидеть на улицах любого старого американского города. Но из сказанного можно сделать вывод, что во всех областях строительства, за исключением церковного, Чикаго уже имеет примеры, которые должны иметь большое значение для его будущего роста, стимулируя архитекторов к творчеству и обучая общественность ценить их работы.



ВЗГЛЯД НА ЗАПАДНУЮ АРХИТЕКТУРУ

II. — СВ. ПАВЕЛ И МИННЕАПОЛИС

Ровно тридцать лет назад Энтони Троллоп поднялся по Миссисипи до верховья судоходства и водопада Св. Антония и записал свои впечатления от творений природы и рук человеческих вдоль берегов этой реки. Как и следовало ожидать, он с восторгом восхищался творениями природы, и, как и следовало ожидать, он не нашел ничего достойного восхищения в руках человеческих. «Я утверждаю, что из всех речных пейзажей, которые я знаю, пейзажи верхнего течения Миссисипи являются самыми прекрасными и самыми продолжительными. Конечно, можно вспомнить Рейн, но, согласно моему представлению о красоте, Рейн не идет ни в какое сравнение с верхним течением Миссисипи... Постоянно возникает мысль, что любая точка на склоне холма могла бы стать самым очаровательным местом, когда-либо выбранным для величественной резиденции». Так Троллоп описывает верхнюю часть Миссисипи, а также «города-близнецы», которые являются предметом нашего нынешнего расследования: «Сент-Пол насчитывает около 14 000 жителей и, как и все другие американские города, раскинулся на территории, приспособленной для проживания очень многочисленного населения. Один бок города омывается рекой, а другой — утесами, сопровождающими ее течение, поэтому место это красивое и почти романтическое». Другой «близнец» появился на свет настолько позже, что немногие жители Миннеаполиса даже подозревают, что он был основан в 1861 году (). «Проехав Миннеаху, мы прибыли в Миннеаполис, где через реку, чуть выше водопада Св. Антония, перекинут прекрасный подвесной мост, ведущий в город с таким же названием. До тех пор, пока я не оказался там, я с трудом мог поверить, что в наши дни существует живая деревня под названием Миннеаполис. Полагаю, я должен описать ее как город, поскольку в ней есть муниципалитет и почта, и, конечно же, большой отель. Однако интерес этого места заключается в лесопилках».

Я не хочу снова восхвалять рост Сент-Пола и Миннеаполиса, начавшихся с таких скромных истоков, что является чудом даже для удивительного Запада. Но для нашей непосредственной цели необходимо иметь в виду не только быстроту роста этих двух городов, но и интенсивность соперничества между ними — соперничества, которое посторонний человек с трудом может понять, сколько бы он ни слышал о нем, пока не увидит его действие на месте. В действительности, вряд ли правильно описывать зарождение Миннеаполиса, в частности, как рост. Сент-Пол развился из пограничного торгового поста ранних дней в результате эволюции, последовательные этапы которой оставили после себя несколько записей; но Миннеаполис возник как дым, или, если использовать еще более устаревшее сравнение, возник из голов его создателей, полностью вооруженных кирпичом и цементом. «Два города-близнеца на обоих берегах, — отмечает историк Миннеаполисской выставки 1886 года, — среди многих взлетов и падений —

причем взлеты всегда преобладали — неуклонно шли к величию». Эта фраза скорее живописна, чем образна, потому что ничто не может быть менее описательным для способа передвижения Миннеаполиса, чем неуклонное продвижение вперед. Это было дело прыжков и скачков. Есть следы деревни, которую видел Троллоп, и есть возвышающиеся сооружения современного западного города, и между ними нет ничего. В этой электрической атмосфере, где так мало «осадки» в воздухе и так много во всем остальном; где «течение смертных вещей» — это не обобщение ума, а осязаемый факт повседневного опыта; где древность означает позавчера, а потомство — послезавтра, настоящее — самое презренное из времен, и люди неизбежно начинают думать, жить и строить в будущем совершенном. Десятиэтажное здание на участке площадью десять акров требует объяснения, и, похоже, объяснение заключается в этом — в этом и в близости ненавистного соперника. В Сент-Поле лифт стал необходимым элементом коммерческой архитектуры, поскольку полоса берега, на которой был ограничен город во времена Троллопа, по-прежнему ограничивает и сдавливает деловой квартал, оставляя для расширения только вертикальное измерение. Высокие здания — это нормальный результат такой ситуации. Миннеаполис, с другой стороны, занимает плоскость над рекой, которая в настоящее время практически не ограничена. Хотя, конечно, каждый растущий или выросший город должен иметь наиболее посещаемую часть — центр, где земля дороже, чем в других местах, а здания выше, — высоту самых новых и высоких сооружений Миннеаполиса трудно объяснить без упоминания о близости Сент-Пола и интенсивности местной гордости, рожденной этой близостью. Если физические необходимости диктовали десятиэтажные здания в Сент-Поле, то моральная необходимость не отставать диктовала двенадцатиэтажные здания для Миннеаполиса. Фактически, именно архитектору из Миннеаполиса мы обязаны первым проектом офисного здания, которое имеет такое же отношение к обычным зданиям с лифтами в наших городах, как и к пяти- или шестиэтажным зданиям, которые, судя по топографическим и коммерческим условиям, подходят для реальных потребностей Миннеаполиса. Проект « » остается на бумаге, хотя прошло уже несколько лет с тех пор, как он поразил архитекторов страны, и с архитектурной точки зрения это интересный проект; но он не менее представительен для местного гения, чем если бы он был реализован.

Очевидно, что нет лучшего места, чем города-близнецы, для изучения развития западной архитектуры, или, скорее, для выяснения, существует ли она вообще. Среди западного населения, не имеющего отношения к архитектуре, кажется, существует вера в ее существование, которая, несмотря на свою некоторую неопределенность, остается твердой, и эту веру разделяют некоторые практикующие архитекторы Запада. В результате непостижимых механизмов нашей официальной архитектуры один из этих господ несколько лет назад был назначен главным архитектором Министерства финансов. О масштабах и интеллекте национального интереса к искусству свидетельствует тот факт, что этот чиновник, имеющий чуть больше, чем официальный статус клерка, и не имеющий никаких гарантий профессионального статуса, обладает почти такими же полномочиями, как Август. Найти город из кирпича и оставить город из мрамора — это повод для гордости, который более чем один главный архитектор мог бы перефразировать, заявив, что он нашел правительственную архитектуру в стиле ренессанс и оставил ее в стиле готики, или что он нашел ее в стиле готики и оставил ее безликой, в то время как каждый последующий занимавший эту должность мог бы заявить, что он нашел ее и оставил без архитектурных традиций и без архитектурных ограничений. Амбиции архитектора, о котором идет речь, были не столько сектантскими, сколько секторальными. Ему казалось, что бюро имело слишком много традиций, которые другим студентам казались вовсе отсутствующими. Не будучи лично приверженным словам

какого-либо мастера, он считал, что влияние авторитета в его офисе было слишком сильным. Сам он был родом из отдаленного Запада, и в интервью для журнала « », в котором он изложил свои надежды и цели вскоре после того, как пришел в офис, из которого вскоре должен был уйти, он объяснил, что «восточные» условности имели слишком большое влияние на предыдущую деятельность офиса и что он намеревался воплотить «западные идеи» в общественных зданиях. За короткий промежуток времени до ухода на пенсию он спроектировал множество памятников, из которых можно было бы извлечь некоторое представление о западных архитектурных идеях, и одним из них является правительственное здание в Миннеаполисе. Это здание примечательно прежде всего множеством несочетаемых и несогласованных элементов, особенно «великолепным выбором» фронтонов, которые украшают его фасады — треугольные и изогнутые, закрытые и разорванные — а также разнообразием и множеством куполов, фонарей и гребней, которые оживляют горизонт бурным движением. Сами по себе эти элементы не могут быть «западными», поскольку они ни в коем случае не являются новыми, самые поздние из них восходят к сэру Кристоферу Рену, и, должно быть, именно сочетание или замечательное изобилие «вещей» () составляет новизну и западный характер, которые автор стремился внести в нашу общественную архитектуру. К сожалению, здесь нет ничего, что можно было бы справедливо назвать комбинацией, поскольку композиция представляет собой лишь скопление, «случайное собрание атомов». Мы все видели в восточных городах слишком много зданий, которые отличались грубостью и безрассудством и представляли собой непродуманное скопление знакомых форм, чтобы считать, что грубость и безрассудство в архитектуре являются особенно «западными идеями». Если это так, то, безусловно, «западный» является уничижительным эпитетом, который нельзя легкомысленно и неосторожно применять к любому сооружению.

Возможно, ни в одном из этих городов нет другого здания, столь же дорогого и заметного, которое заслуживало бы этого в той же степени, что и правительственное здание в Миннеаполисе, по крайней мере в архитектурном смысле. Предприимчивый владелец в том же городе приобрел материалы для нового здания, разрешив каждому вкладчику указать свой вклад с названием предоставленного им материала и описанием его хороших качеств, и эти вырезанные рекламные надписи, несомненно, придают зданию местный колорит, но эта «западная» особенность едва ли является архитектурной. Мэрия и здание суда в Сент-Поле — это большие и заметные здания, тем более заметные, что оно изолировано посреди открытой площади; и оно неудачно спроектировано, или, скорее, не спроектировано вовсе, расположение его пустот и твердых элементов совершенно непродуманное и случайное, а совокупность элементов совершенно не составляет целое. В нем нет столько элементов, как в правительственном здании в Миннеаполисе, и они не являются классическими; но архитектор ввел больше «элементов», чем он мог обработать, и они одинаково не имеют отношения к зданию и друг к другу, особенно башня, которая должна была стать кульминационным элементом композиции, но не выполняет свою функцию с любой точки зрения, венчая углубленный угол фасада. Это также набор несвязанных и несогласованных частей, и, в свете иллюстраций его мысли, предоставленных нашим официальным представителем, это также можно признать характерным для W—n. То же самое можно с неохотой сказать о Торговой палате в Сент-Поле, которая архитектурно состоит из двух очень оживленных и шумных фасадов, составленных из «элементов», которые не составляют физиономию и стоят на массивной раме из листового стекла. На самом деле, у этих вещей есть свои аналоги на Востоке, только там они относятся не к географии, а к невежеству или бесчувственности дизайнера, и эта классификация кажется более простой и, в целом, более удовлетворительной.

Миннеаполис компенсирует свою новизну тем, что к моменту проектирования его общественных зданий мода на такие сооружения уже прошла. Если работы г-на

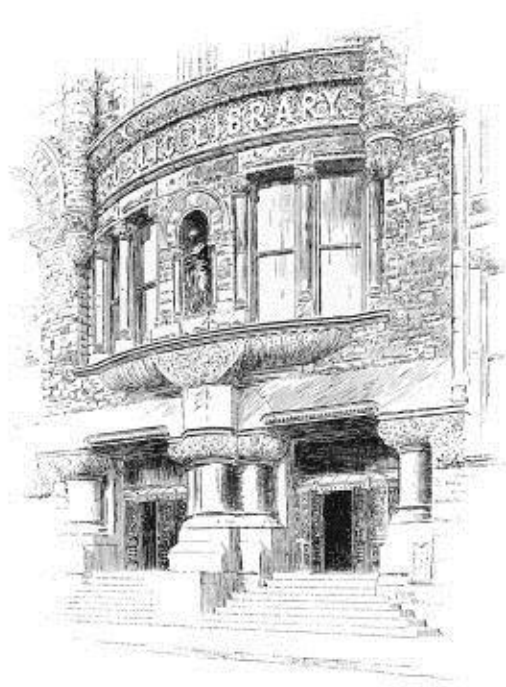
Ричардсона были во многом неправильно поняты, как я пытался показать, говоря о жилой архитектуре Чикаго, если его поклонники приняли случайности за суть, даже если его существенные и замечательные качества не всегда достаточны, чтобы сделать его пригодным в качестве образца, то достаточно только взглянуть на упомянутые выше здания, чтобы понять, насколько благотворным в целом было его влияние, поскольку оно, по крайней мере, сделало такие здания невозможными — невозможными, по крайней мере, для архитекторов, претендующих на то, чтобы быть «в движении», — и трудно представить, что их может сменить что-то столь же плохое. Например, мэрия Миннеаполиса была спроектирована всего на несколько лет позже, чем правительственное здание, но за это время влияние Ричардсона дало о себе знать. Это влияние прослеживается как в принятом проекте, который сейчас находится в стадии реализации, так и в других конкурсных проектах, и привело к определенному сходству с общественным зданием в Питтсбурге, которое его автор надеялся сделать «величественной грудой камней». Изменения, внесенные авторами проекта мэрии Миннеаполиса в схему, которую они воспроизвели в ее общей массе и в ее наиболее заметных чертах, не все являются улучшениями. Введение групп проемов в массивный ствол башни лишило ее большей части ее мощи; нельзя также одобрить замену в верхней части мотива, использованного Ричардсоном в Тринити-колледже в Бостоне () и заимствованного им из Саламанки, на более простое решение, использованное в прототипе этого здания в качестве кульминационной черты строгой и величественной башни (). Гораздо более тщательная проработка угловых павильонов главных фасадов, хотя и частично оправданная большей податливостью используемого здесь материала, скорее приводит к путанице, чем к обогащению. С другой стороны, более сдержанная отделка занавесной стены между башней и павильонами придает большую ценность и отстраненность обоим элементам и, таким образом, является шагом вперед по сравнению с прототипом; а центральный фронтон второстепенного фасада явно более удачен, чем соответствующий элемент в Питтсбурге — арка, уходящая между двумя защитными башнями, идея которой взята из средневековой военной архитектуры. Однако следует отметить, что заимствование общей концепции здания и его основных элементов из более ранней работы ни в коем случае не является ущербом для оригинальности архитектора, при условии, что выбранный им прецедент действительно применим к его задаче и что он анализирует его, а не воспроизводит без анализа. В чем еще заключается прогресс, как не в использовании труда своих предшественников? Если бы греческие строители ощущали давление современного спроса на новизну и стремились удовлетворить его, создавая радикально новые проекты, вместо того чтобы совершенствовать детали принятого типа, или если бы средневековые строители поступили так же, то очевидно, что типичный храм или типичный собор никогда бы не были построены, и у нас не было бы ни Парфенона, ни Кельнского собора. Требования к зданию в Миннеаполисе, которое является зданием суда и ратушей, почти полностью совпадают с требованиями к зданию округа в Питтсбурге, что позволяет предположить, что общая концепция более ранней работы, благодаря своим достоинствам, могла повлиять на архитектора более поздней работы. Общее различие в подходе заключается в большей богатстве и проработанности новой конструкции, что является законным следствием замены гранита на тесаный камень; в то же время различия в деталях и внедрение в Миннеаполисе элементов, которые не имеют аналогов в Питтсбурге, достаточно, чтобы оправдать дизайнера от упреков в том, что он слепо и раболопно следовал своему образцу. Насколько можно судить по чертежам, муниципальное здание Миннеаполиса, когда оно будет закончено, станет памятником, которым жители Миннеаполиса будут иметь право гордиться по причинам, более веским, чем просто его размеры и стоимость.



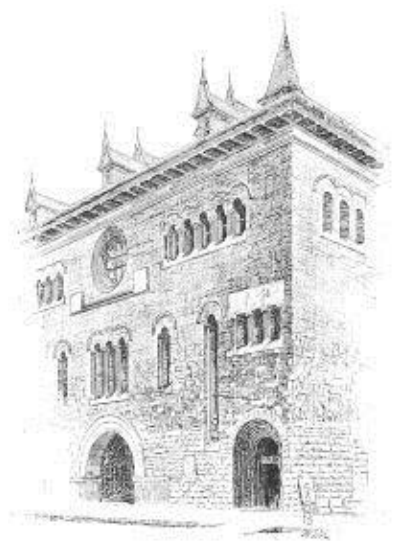
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА, МИННЕАПОЛИС.

Архитекторы Long & Kees.

Другая работа, на этот раз полностью выполненная дизайнерами мэрии, — публичная библиотека Миннеаполиса — также свидетельствует о влиянии Ричардсона. Мотив главного фасада, аркады, ограниченной круглыми башнями и увенчанной этажом с гладкой стеной, был явно вдохновлен его нереализованным проектом для аналогичного здания в Буффало. Предыдущий пример, возможно, не так прямо относится к данному случаю, учитывая, что эффективность аркады увеличивается с ее длиной, причем в гораздо большей степени, а аркада здесь не только намного короче, чем в проектируемом здании, но и визуально еще более укорочена за счет того, что она приподнята и проходит через два этажа. Башни также были бы более эффектными, если бы было возможно придать большую прочность их нижним ярусам. Тем не менее, здание явно удачно, и его наиболее удачная черта — , центральная часть с фронтоном, включающая вход, — иллюстрирует изобретательность дизайнеров, а также их способность к разумному выбору и модификации.



ВХОД В ПУБЛИЧНУЮ БИБЛИОТЕКУ, МИННЕАПОЛИС.



НАРОДНАЯ ЦЕРКОВЬ, СВ. ПАВЕЛ.

Архитектор Дж. В. Стивенс.

Как отмечалось в статье о Чикаго, архитектурная деятельность на Западе в основном не связана с церковью, и церкви в большинстве своем максимально приближены к традиционным моделям, насколько это позволяют знания их проектировщиков. В восточных штатах было предпринято множество интересных попыток решить современную проблему церкви, в которой центральным элементом дизайна является не алтарь, а амвон, при этом сохраняя церковный облик. В Сент-Поле есть здание под названием «Народная церковь», в котором дизайнер, по-видимому, намеренно избегал церковного выражения и постарался воплотить в кирпиче и камне индивидуальную, дику, свободную теологию Запада. Он настолько преуспел в этом, что никто не мог бы принять результат его труда за церковь в обычном понимании этого термина, но это отрицательное достижение еще не является положительным архитектурным успехом. Возможно, западные идеи в теологии пока что слишком схематичны, чтобы сформировать основу для создания архитектурного типа, поскольку простое отрицание не поддается архитектурному выражению. Однако Народной церкви не хватает многих качеств, которые должны быть присущи любому зданию как зданию, независимо от его назначения. Несмотря на такие неудачные причуды, как то, что каменный фундамент сливается с кирпичной надстройкой без каких-либо архитектурных признаков перехода и имеет совершенно случайные проемы, или то, что кирпичная стена на значительном, но неопределенном протяжении довольно беспорядочно усеяна неровными кусками камня, в ней прослеживается значительное мастерство в размещении и детализации элементов, а расположение проемов придает главному фасаду приятное ощущение стабильности и покоя. Просторные входы указывают на то, что это место для народных собраний, и, возможно, его религиозное назначение можно считать признанным, хотя и несколько стыдливо, в колесном окне в центре одного фасада и высоком ажурном проеме в центре другого, которые являются единственными остатками церковной архитектуры, которым позволено появиться. Очевидно, что это нечто «народное», и, возможно, это максимально близко к определению его назначения, к которому пришли неотеологи. В данном случае, поскольку человеку крайне сложно выразить идею, которой он не владеет, архитектурная неоднозначность, безусловно, не может быть вменена архитектору.

Унитарная церковь в Миннеаполисе также является нетрадиционным образцом церковной архитектуры, хотя ее нельзя принять ни за что другое, кроме церкви, и она, несомненно, представляет собой энергичное произведение, состоящее из массивных, хорошо

разделенных и «хорошо пробитых» стен из монокромного темно-красного песчаника. Однако новизна и нетрадиционность, как в композиции, так и в деталях, кажутся скорее результатом поиска, чем , вытекающим из условий задачи, и эффект в значительной степени портится потерей естественности и прямолинейности, которые оправдывают отход от традиций. Например, даже в церкви с галереей разделение на два этажа едва ли можно считать основной особенностью здания, хотя это разделение является основной особенностью данного проекта и подчеркивается тором, который является наиболее заметной лепниной. Тем не менее, в общем расположении и дизайне элементов, особенно в открытых окнах фронтона трансепта и их сильном контрасте с более массивными боковыми стенами, пробитыми лишь небольшими отверстиями, указывающими на лестницы галереи, наклон которых также выражен в самой кладке стены, есть много удачного, а низкая многоугольная башня эффективно объединяет и доминирует над двумя фасадами. Новаторство в обработке деталей, благодаря которому то, что обычно является «кованной работой» здания из легкого песчаника, остается с шероховатой поверхностью, является капризом, который, по-видимому, также проистекает из стремления к новизне и который не приобретает ничего в силе за счет того, что теряет в изысканности. Грубая отделка кажется противоречием в терминах; однако здесь не только молдинги имеют грубую отделку, но и колонны и колоннеты, а также консольные шпильки, которые отделяют башню и фронтоны, и только в их покрытиях шероховатость песчаника смягчается. Небрежность — это не энергичность, и, упрощая эту деталь, дизайнер, несмотря на то, что создал энергичное и интересное произведение, подвергает себя критике, которую Драйден высказал в адрес Элкана Сеттла, сказав, что «его стиль буйный и грубоватый».

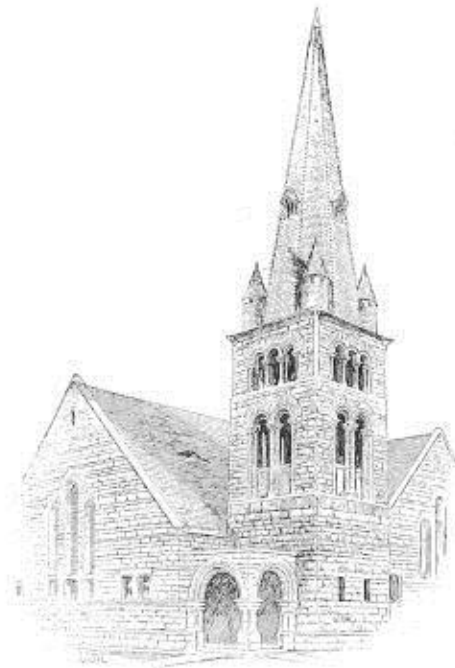


УНИТАРНАЯ ЦЕРКОВЬ, МИННЕАПОЛИС.

Л. С. Баффингтон, архитектор.

Более традиционным и совершенно безошибочным примером церковного здания является пресвитерианская церковь в Сент-Поле, которая следует устоявшемуся церковному типу, хотя и с учетом современного требования, чтобы церковь была хорошим местом для проповеди и проповеди — требование, которое здесь, как и во многих других местах, удовлетворяется путем укорочения рук крестообразного плана до тех пор, пока церковь фактически не ограничивается перекрестьем. Не является умалением нынешнего проекта сказать, что в своей общей композиции он, по-видимому, был вдохновлен — и в любом случае напоминает — раннюю и интересную работу г-на Ричардсона, церковь в Спрингфилде, штат Массачусетс, которую он в некоторых моментах улучшает, в частности, в подчеркнутом раскрытии масонской структуры. В

других аспектах изменения не столь удачны. Башня в Спрингфилде с пристроенной башенкой, входной аркой у ее основания и шпилем с отдельными шпилями над сквозниками представляет собой очень энергичный элемент дизайна. В соответствующей части собора Святого Павла соотношение между двумя наложенными друг на друга открытыми ярусами () не является ритмичным или удачным, хотя каждый из них сам по себе хорошо смоделирован, а переход от башни к остроконечному шпилю, отмеченному остроконечными шпилями без парапета, явно неудачен. Несмотря на все это, церковь является продуманным и научным произведением.



ПРЕСВИТЕРИАНСКАЯ ЦЕРКОВЬ, СВ. ПАВЛА.

Гилберт и Тейлор, архитекторы.

В условиях материального и материалистического развития Запада неудивительно, что главным предметом местной гордости является не местная церковь, а местный отель. «Конечно, большой отель» сейчас, как и во времена Троллопа, является необходимым компонентом местного «бума». С точки зрения архитектуры, большой отель Миннеаполиса имеет явное преимущество перед большим отелем Св. Павла. Ведь караван-сарай старого города является примером светской викторианской готики, которая была стимулирована возведением отеля Midland сэра Гилберта Скотта в Лондоне, и менее подходящего образца вряд ли можно было бы предложить неопытному дизайнеру, поскольку в нем мало что может спасти неудобный и неинтересный дизайн, кроме тщательно проработанных и тщательно скорректированных деталей. Если эти тщательные исследования и корректировки опущены, как в отеле «Райан», а множество элементов сохранены и еще больше запутаны случайным введением цвета, то в результате получается сбивающее с толку и скачкообразное здание, в котором нет ничего интересного, кроме полосатых опор подвала. Отель West в Миннеаполисе — гораздо более значительное сооружение. Он имеет общую композицию, как по вертикали, так и по горизонтали, состоящую в первом случае из трех частей, из которых центральная является наиболее важной, а во втором — из акцента на центр и концы каждого фасада и подчинения промежуточной стены. Здесь также присутствует множество элементов, но они не настолько многочисленны и не распределены настолько хаотично, чтобы мешать нам увидеть облик здания, поскольку оно, несомненно, имеет физиономию, и это само по себе является достижением. С точки зрения художественного качества элементы очень разнообразны, и единственная черта, которая, кажется, их объединяет, — это пренебрежение академической корректностью или чистотой стиля. Это особенно заметно в главном входе, который, пожалуй, является самым эффектным и удачным из них, представляя собой массивный и мощный портик, в котором, однако, безошибочно готическая карликовая колонна соседствует с панельной пилястрой, которая, несомненно, обязана своим происхождением эпохе Возрождения, и подобная свобода эклектизма наблюдается во всем здании. В определенной степени эта свобода может быть западной, хотя европейский архитектор склонен был бы без разбора отвергнуть ее как

американскую; тогда как американский архитектор скорее задал бы себе вопрос, касательно любого конкретного проявления этой свободы, действительно ли это было солецизмом, а не просто условностью. В этом месте сочетание не кажется несообразным, но есть и другие черты, в которых несообразность реальна, такие как повторяющиеся выступы длинных и уродливых консолей, поддерживающих вещи, которые, очевидно, находятся там в основном для того, чтобы их поддерживали (). Неопровержимая критика викария Уэйкфилда, что картина была бы лучше, если бы художник приложил больше усилий, особенно применима к этому зданию. Оно могло бы быть и упрощено, и прояснено более тщательным изучением; но, с точки зрения американской гостиничной архитектуры, это комплимент — пожелать, чтобы его дизайнер более тщательно продумал его, прежде чем оно было безвозвратно реализовано. Интерьер представляет собой несколько интересных моментов как в плане дизайна, так и в плане планировки, но, возможно, его главная привлекательность заключается в богатой и спокойной отделке тех комнат, которые были доверены г-ну Брэдстриту, который на протяжении многих лет выступал в качестве евангелиста хорошего вкуса в двух городах и который, по крайней мере в первые годы, наверняка чувствовал себя евангелистом *in partibus*. Дизайн и декор интерьера оперного театра в Миннеаполисе являются еще более важной иллюстрацией его мастерства, но интерьеры выходят за рамки нашей нынешней темы.



WEST HOTEL, МИННЕАПОЛИС.

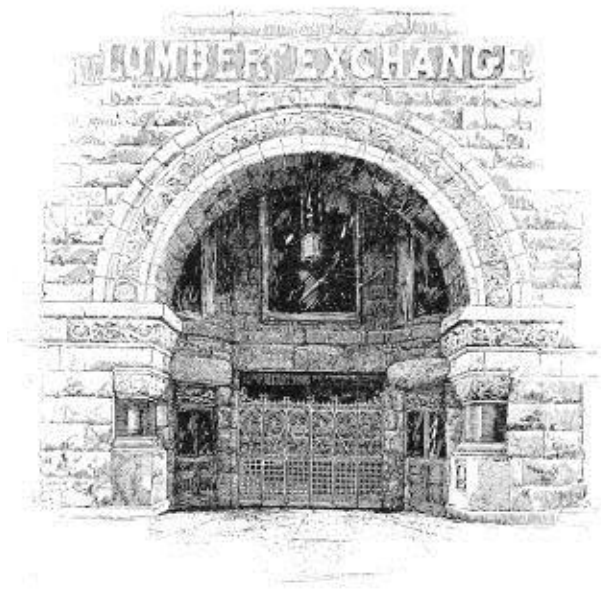
Л. С. Баффингтон, архитектор.

Что касается общественных сооружений, кроме общественных зданий, то эти два города пока не могут похвастаться чем-то особенным. Местоположение Сент-Пола делает мост через реку в этом месте очень заметным объектом, и, пожалуй, нигде в мире величественный и монументальный мост не будет выглядеть так эффектно. Однако существующие мосты являются объектами самой простой функциональности, по-видимому, спроектированными инженерами-железнодорожниками, не думавшими ни о чем, кроме эффективности и экономичности, и они являются раздражающим препятствием для панорамы, открывающейся зрителю с холма на сверкающую гладь великой реки. Миннеаполис в этом отношении был более удачлив, хотя река ни в коем случае не играет столь важной роли в его ландшафте. Подвесной мост времен Троллопа, конечно, давно исчез, уступив место другому, построенному в 1876 году по проекту г-на Гриффита, который был очень живописным объектом, и, возможно, был самым

удовлетворительным решением, хотя и не полностью удовлетворительным, художественной проблемы, связанной с проектированием подвесного моста; проблема, которая для большинства проектировщиков таких мостов, по-видимому, вообще не имеет значения.¹⁶ Очень жаль, что, хотя жители Миннеаполиса ценили это сооружение как одно из главных украшений своего города, они, тем не менее, безжалостно пожертвовали им ради необходимости более широкого размещения, тогда как вряд ли было бы невозможно перенести место нового моста, требуемого новыми потребностями, чтобы сохранить старый. С другой стороны, Миннеаполис извлек большую выгоду из способности и необходимости принимать долгосрочные решения, которые навязываются его жителям условиями их жизни. Это заповедник, созданный по инициативе нескольких дальновидных и общественно активных граждан, состоящий из трех озер, расположенных в сегменте круга в нескольких милях от существующего города, и полосы земли, соединяющей их. Даже сейчас, когда за исключением прокладки дорог, мало что было сделано для благоустройства, поездка по будущим паркам доставляет огромное удовольствие; а когда Миннеаполис расширится настолько, что они станут ограничивающим бульваром, их ценность как муниципального достояния будет просто неопенимой.

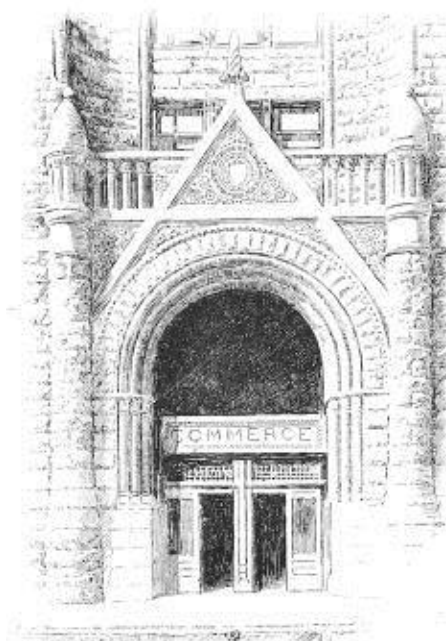
Внешний вид коммерческих кварталов двух городов имеет больше различий, чем сходств. Различия в основном связаны с уже отмеченным фактом, что коммерческий квартал Сент-Пола тесен и ограничен топографией, и что он постепенно заполняется плотной массой высоких зданий, в то время как высокие здания Миннеаполиса по-прежнему являются отдельно стоящими объектами, построенными в ожидании давления на пространство, которое еще не начало ощущаться. Странной иллюстрацией местного соперничества является то, что, несмотря на то, что города находятся так близко друг к другу, архитекторы ограничены своими соответствующими областями, и очень необычно, если не беспрецедентно, когда архитектор из одного города нанимается в другом. Такое найм, скорее всего, будет воспринят как проявление негражданственности. Восточные архитекторы иногда допускаются к участию в конкурсах, но в основном каждый город строится в соответствии с планами местных проектировщиков. Таким образом, индивидуальные особенности самых занятых и успешных архитекторов накладывают отпечаток на общий облик города и усугубляют различия, обусловленные естественными причинами (). Лучшие образцы коммерческой архитектуры в Миннеаполисе, такие как Банк коммерции и Лесная биржа до ее частичного уничтожения пожаром, имеют тот же прямой и строго деловой характер, что и здания, спроектированные г-ном Руттом в Чикаго, и, по-видимому, во многом обязаны ему своими идеями. В частности, оформление Lumber Exchange свидетельствует о внимательном изучении его работ. Здесь центр фасада выделяется выступающими неглубокими эркерами, проходящими через пять центральных этажей здания по обе стороны от широкого проема на каждом этаже непосредственно над входом, а также узкими и массивными башенками с карнизами и шпилями, фланкирующими этот центральный проем в верхней части. Этот проект не реализован так эффективно, как он того заслуживает и как мог бы быть. Центральная часть не выделена, а основные разделы здания не подчеркнуты в оформлении больше, чем разделы между промежуточными этажами. Наблюдатель может обратиться к «Викарию из Уэйкфилда», чтобы выразить свое сожаление о том, что обещания столь многообещающего проекта не были выполнены, хотя, несмотря на его недостатки, в результате получился приличный «деловой квартал». Эти замечания относятся к первоначальному зданию, а не к зданию, которое впоследствии было реконструировано путем добавления двух этажей, что нарушило соотношение его частей и затруднило расшифровку первоначального проекта. Банк коммерции так же откровенно утилитарен, как и Лесная биржа, причем дизайнер ослабил ограничения, наложенные на него прозаическим и педантичным характером

своей задачи, только в дизайне научных и довольно богато украшенных входов. В остальном архитектура является лишь выражением структуры, которая выражена ясно и энергично. Более длинный фасад демонстрирует странную идею подчеркнуть центр, отодвинув его, что, казалось бы, является нерациональным, но компенсируется тем, что придает ценность и выделяет вход у его основания. Задача была гораздо более многообещающей, чем в случае с Лесной биржей, учитывая, что здесь, при большой площади, всего шесть этажей против десяти, и она решена гораздо лучше. Четыре центральных этажа сгруппированы по опорам, проходящим через них и соединенным круглыми арками над пятым, в то время как первый и шестой этажи резко отделены друг от друга в архитектурном отношении: первый — в виде явного цоколя с простыми сегментными проемами в каждом пролете, а второй — в виде явного чердака с тремя проемами с перемычками и колоннами, выровненными над каждой из круглых арок. Кроме того, фасады отличаются, ни в коей мере не ухудшая утилитарное назначение сооружения, использованием архитектурных приёмов, отсутствие которых вызывает сожаление в другом здании, в той мере, что разница между ними заключается в разнице между зданием, просто заблокированным, и законченным зданием, и снова наводит на мысль, что Lumber Exchange, должно быть, был спроектирован под давлением. Здание газеты «Globe» в Миннеаполисе представляет собой энергичную композицию в стиле ричардсоновского романского, чрезмерно разбитую и разнообразную, несомненно, из-за ее размеров, но с интересными деталями и живописной угловой башней, которая очень удачно смотрится с нескольких точек зрения делового квартала. Выразительная обрамление этой башни между двумя простыми опорами является примечательным моментом дизайна, как и использование приёма, который подчеркивает углы по всей их длине, при этом сохраняя вертикальные линии в подчинении горизонтальным.



ЛОМБАРДНАЯ БИРЖА, МИННЕАПОЛИС.

Архитекторы Long & Kees.



ВХОД В БАНК КОММЕРС, МИННЕАПОЛИС.

Гарри У. Джонс, архитектор.

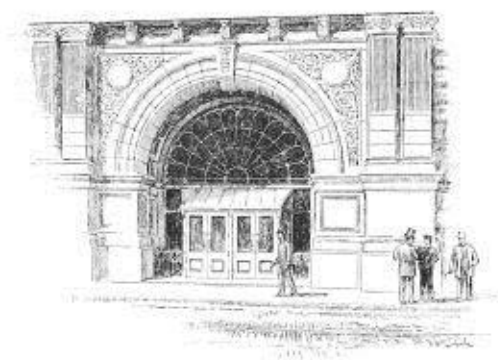


УГОЛ БАНКА КОММЕРС, МИННЕАПОЛИС.



ЗДАНИЕ «ГЛОБ», МИННЕАПОЛИС.

Архитектор Э. Таунсенд Микс.



ВХОД В ЗДАНИЕ «PIONEER PRESS», СЕНТ-ПОЛ.

Архитектор С. С. Беман.

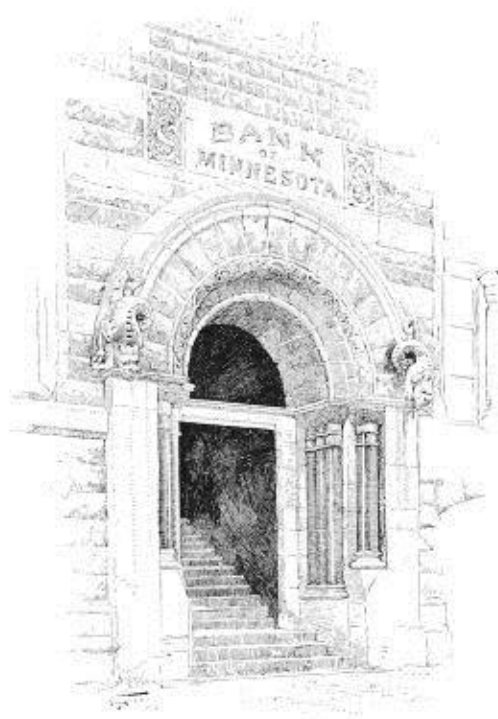
Среди деловых кварталов Сент-Пола здание газеты «Pioneer Press» выделяется строгостью, с которой его дизайн соответствует утилитарным условиям конструкции, и впечатляющим результатом, достигнутым не вопреки этим, казалось бы, неблагоприятным условиям, а благодаря им. Здесь также здания г-на Рута, которым принадлежит эта высокая похвала, явно достаточно повлияли на дизайнера нынешней конструкции. Бескомпромиссный параллелепипед из коричневого кирпича возвышается на двенадцать этажей, без каких-либо перерывов в контуре и без архитектурных элементов, которые не были бы непосредственно вызваны требованиями здания. Не кажется, что человек заслуживает высокой похвалы за то, что он говорит прозой, когда у него прозаическая тема. Просто неспособность к поэзии, по-видимому, была бы достаточной причиной для этой умеренной похвалы. Однако на самом деле в нашей архитектуре нет ничего более редкого, чем способность отказываться от ненужных украшений. Здание «Pioneer Press» представляет собой фундамент из трех камней, первый этаж из кирпича (), который считается частью двухэтажной подземной части из каменной кладки, несущей надстройку из семи этажей, увенчанную мансардой из двух этажей. Последняя особенность, несомненно, обусловлена особыми требованиями к офису газеты, расположенному над деловым кварталом, и можно сделать вывод, что именно этим

требованиям обязано большее богатство нижнего из двух мансардных этажей, вопреки обычной планировке, что свидетельствует о убеждении архитектора, ошибочном или нет, что редакционная функция более достойна и заслуживает большего уважения, чем типографская. В любом случае, необычное расположение является удачным с архитектурной точки зрения, поскольку оно обеспечивает в абсолютно простых проемах того, что, по-видимому, является наборной комнатой, приятный интервал между относительным богатством аркад внизу и карнизами вверх. На главном фасаде просторный вход в центре служит видимым мотивом для вертикального, а также для второстепенного бокового разделения. Он проходит через три этажа подвала и продолжается вверх по боковым опорам через центральную часть, которая завершается круглыми арками с украшенными тимпанами, и через мансарду, создавая тройное разделение фасада. Неброские приемы очень эффективны, поскольку снимают монотонность, которая возникла бы при одинаковой обработке семи центральных этажей, при этом сохраняя впечатление, производимое величиной такой массы. Терминальные опоры остаются полностью непрерывными на всей своей длине, за исключением непрерывного пояса над восьмым этажом, который лучше было бы опустить, поскольку он очень неуклюже пересекает промежуточные опоры и умаляет значение более тяжелого пояса, расположенного всего на один этаж выше, который имеет очевидное обоснование, поскольку является основой аркады; в то время как промежуточные опоры пересекаются карнизами над пятым и девятым этажами, чтобы придать центральной и доминирующей черте основной композиции тройное деление на начало, середину и конец.



УГОЛ ЗДАНИЯ «PIONEER PRESS».

Здание очень удачно, и тем более удачно, что дизайнер не уклонился ни от чего и не закрыл глаза ни на что, а из этой крапивы, коммерческих требований, сорвал этот цветок, коммерческую архитектуру. Такая же похвала за полную соответствие своему назначению принадлежит Банку Миннесоты, пропорциональному и хорошо разделенному каменному зданию, несмотря на большее стремление к разнообразию в обрисованности и несколько большее воображение в деталях. Первое проявляется в обработке крыши, в которой фронтоны верхнего этажа выделяются на фоне низкой мансарды, а второе — в дизайне этих фронтонов и богатого и эффектного входа. Проблема композиции здесь значительно упрощена, поскольку здание имеет всего шесть этажей, и дилемма монотонности или разнородности, с которой так часто сталкиваются проектировщики десяти- и двенадцатиэтажных зданий (), здесь не возникает. Два нижних этажа, хотя и имеют совершенно разные детали, здесь объединены в архитектурный цоколь, и эта группировка подчеркивается на главном фасаде расширением входа через оба этажа. Надстройка состоит из трех этажей, совершенно одинаковых и очень простых в обработке, а выше находится более легкая и открытая окна мансарды с фронтонами.

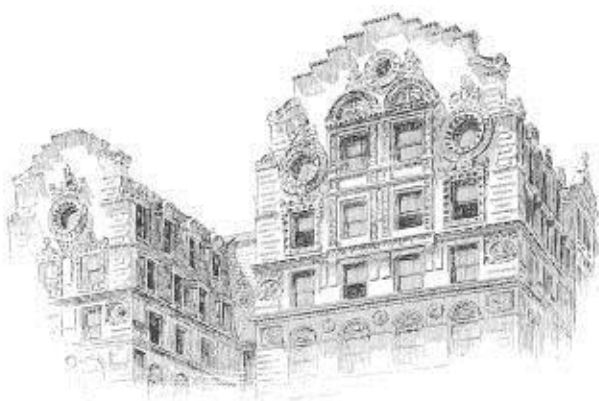


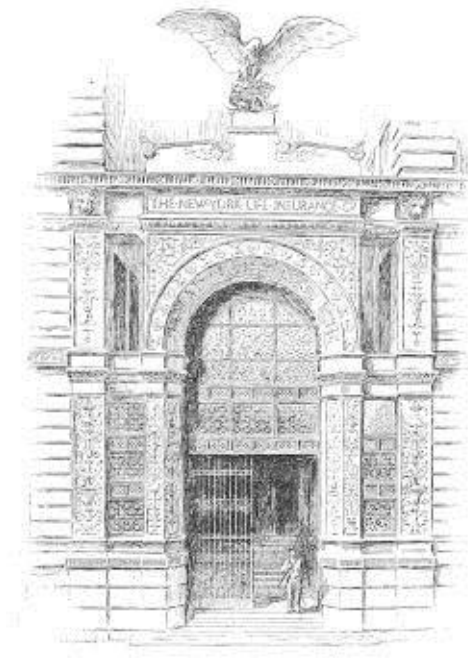
БАНК МИННЕСОТЫ, СВ. ПАВЕЛ.

Wilcox & Johnson, архитекторы.

Гораздо более масштабным и претенциозным, чем это здание, является здание Нью-Йоркской компании по страхованию жизни (), которое, пожалуй, является самым дорогим и «важным» из всех деловых зданий на улице Сент-Пол. Говоря, что общее впечатление от этого здания — живописная причудливость, можно, кажется, отрицать его типичность, если не уместность, как жилища и выражения местного гения, поскольку, безусловно, нет ничего причудливого в западном бизнесмене или его поведении в рабочее время, каким бы причудливым и даже живописным он ни казался, когда расслабляется и рассказывает анекдоты в часы отдыха. Своей причудливостью здание во многом обязано разделению его надстройки на две неравные части, обрамляющие узкий двор, у основания которого находится главный вход. Общая планировка не является редкостью в деловых кварталах Нью-Йорка. Неравное деление на части, одна из которых в два раза шире другой, выглядит причудливо в нынешнем отдельном состоянии здания; однако, когда к

нему примыкает другое высокое здание, неравенство будет восприниматься как разумная мера предосторожности, обеспечивающая эффективное освещение более узкой части, в то время как освещение более широкой части обеспечивается улицей с одной стороны и двором с другой. Тем не менее, это не будет так интуитивно восприниматься, как сам факт неравенства и как различия в подходе, которые оно вызывает и которые его подчеркивают; ведь причудливость, возникающая в результате асимметрии, настолько далека от того, чтобы быть неприятной для дизайнера, что он с жадностью ухватился за нее и развил ее всеми доступными ему средствами. «Причудливость» — это слово, которое все спонтанно используют, чтобы выразить характер голландского и фламандского Возрождения, и обращение с этими неравными фронтонами явно происходит от фламандских образцов. Происхождение их ступенчатых карнизов и аэродинамических элементов не вызывает сомнений, а обработка сгруппированных и несколько скученных проемов, а также их венчающие фронтоны и круглые окна, богато и массивно обрамленные терракотой, столь же характерны, что граничат с барокко. Этот характер совершенно очевиден, а живописность, которая из него вытекает, неоспорима и придает зданию его преобладающий облик; однако она ограничивается фронтонами, поскольку оформление нижней части здания столь же «архитектурно», сколь верхняя часть живописна. Простой и массивный двухэтажный фундамент из каменной кладки поддерживает пять кирпичных блоков, тяжело укрепленных камнем, которые составляют основную часть здания, и которая сама по себе подразделяется на небольшие, но достаточные части: нижний этаж полностью из каменной кладки, а верхний — с аркадами. Промежуточный этаж, явно выделенный сверху и снизу, отделяет эту часть от двухэтажной крыши, фронтоны которой мы рассматривали выше. Главный вход, который обеспечивает доступ к величественному и роскошному коридору, сам по себе кажется чуждым зданию, имея мало общего как с прямым и структурным оформлением главного здания, так и с выпуклой живописностью фронтонов. Очевидна тщательность, с которой были проработаны детали, а также элегантность деталей в своем роде и в своем месте; но они не кажутся уместными нигде снаружи, и тем более применительно к входу в деловой квартал, к которому они просто применены, но из которого они не развиты. Ее чрезвычайная утонченность, по сути, почти создает впечатление, что она призвана быть тихим голосом научного протеста со стороны «восточного» архитектора против «шумной и грубой» западной культуры. Еще более тихий голос протеста, кажется, исходит от дизайна Endicott Arcade, голос одного человека, очень тихо вопиющего в пустыне. Детали этого здания настолько демонстративно сдержанны, его масштаб настолько миниатюрен, а стремление избежать всего, что напоминает акцент, и стремление к недосказанности настолько усердно, что сама тишина его протеста производит эффект громкого вопля.



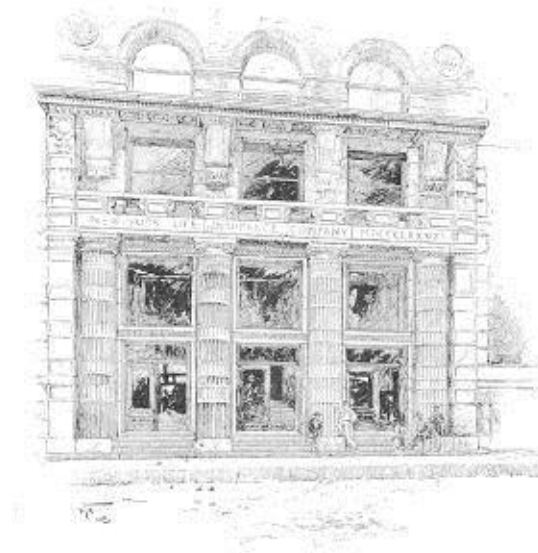


ВХОД В ЗДАНИЕ NEW YORK LIFE INSURANCE, СВ. ПАВЕЛ.

«Тот, кто в поисках тишины кричит, склонен создавать тот шум, который он приписывает другим».

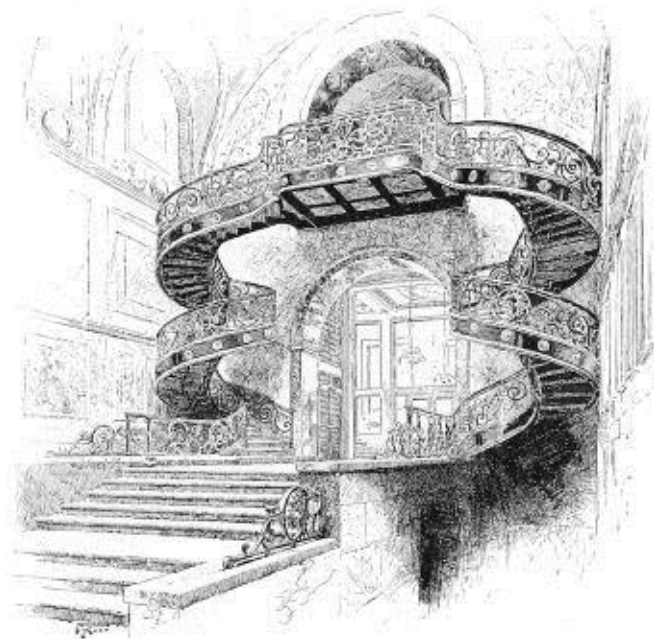
Это кажется явным упреком, например, архитектору здания Guaranty Loan Building в Миннеаполисе, которое имеет много поразительных деталей, не лишенных изобретательности и, безусловно, «предприимчивости», но столь же безусловно лишенных той утонченности, которая является результатом тщательной и вдумчивой проработки, в той мере, что это также можно признать W—p и применить к нему всю силу критики Драйдена. Здание, внешний вид которого вызвал эту мягкую критику, имеет внутреннюю особенность, которая примечательна не только отсутствием неосторожности и преувеличения, но и «аркадой», от которой оно и получило свое название — широкий коридор, роскошный по материалам и отделке до «дворцовой» степени, восхищение которым не исчезает, хотя и ослабевает, при рассмотрении его несоответствия деловому кварталу. Здание New York Life в Миннеаполисе, построенное теми же архитекторами, что и здание той же корпорации в Сент-Поле, более легко узнаваемо для жителя Нью-Йорка как их работа. Оно представляет собой гораздо более обыденную и утилитарную композицию — четырехэтажный подвал, два из которых выполнены из кирпича, с центральной частью, также состоящей из четырех этажей, и двумя мансардными этажами, а надстройка выполнена из кирпича. Две основные части слишком близки по размеру; изменение материала, использованного для строительства двух верхних этажей фундамента из кирпича, не достигает ритмического соотношения, для достижения которого оно, несомненно, и было введено. Тем не менее, эта постройка является более удачным примером коммерческой архитектуры, чем здание Св. Павла. Его вход, состоящий из четырех рифленых и обвязанных колонн в очень свободном римском дорическом стиле, с платформой на консолях выше, обладает силой и достоинством и

является элементом, который, очевидно, может быть свободно подвержен воздействию погодных условий и который не выглядит несообразно в качестве портала большого коммерческого здания. Очень примечательной особенностью интерьера является двойная винтовая лестница из металла, которая, по-видимому, была вдохновлена знаменитым алтарным занавесом церкви Св. Этьена-дю-Мон в Париже, и представляет собой очень привлекательный и удачный проект, в котором обработка материала является изобретательной и характерной.



ЗДАНИЕ NEW YORK LIFE INSURANCE, МИННЕАПОЛИС.

Бабб, Кук и Уиллард, архитекторы.



ВЕСТИБЮЛЬ ЗДАНИЯ NEW YORK LIFE INSURANCE, МИННЕАПОЛИС.

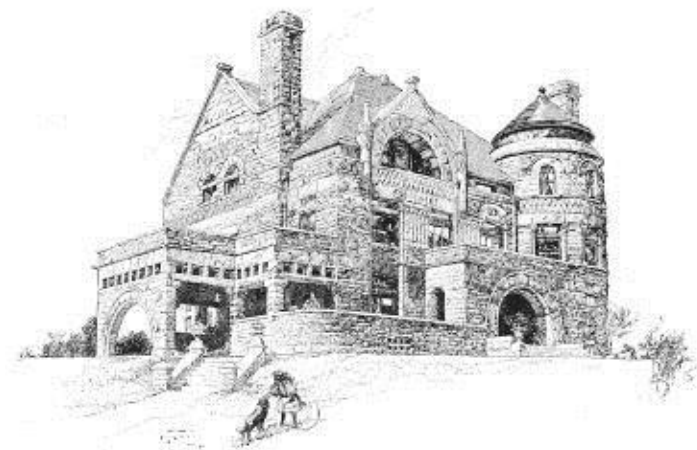
Мы видели, что скученность делового квартала Сент-Пола, которая практически является недостатком по сравнению с просторностью Миннеаполиса, с архитектурной точки зрения стала положительным преимуществом. Естественные преимущества в отношении

жилых кварталов, по-видимому, явно на стороне Сент-Пола. Набережная реки Миннеаполис () не подходит для строительства жилых домов, и нет никаких других топографических признаков модного района, за исключением небольших волнистостей плато. Более претенциозные дома в основном разбросаны и, конечно, гораздо более изолированы, чем высокие коммерческие здания. С другой стороны, модный район Сент-Пола четко обозначен природой. Он не мог быть построен нигде, кроме как на краю утеса, нависающего над городом и возвышающегося над Миссисипи. Несомненно, эта высота должна была быть одной из тех возвышенностей, которые поразили воображение Троллопа, когда они еще были незнайты. И теперь «благородные резиденции» венчают склон холма, и многие из них действительно являются благородными резиденциями. Возможно, в более молодом городе есть дома, спроектированные столь же искусно, и, безусловно, есть дома столь же дорогие, но ничто не может сравниться с массивом красивых домов Сент-Пола на гребне холма над рекой . Действительно, в Соединенных Штатах очень мало улиц, которые в такой же степени, как Саммит-авеню, дают ощущение щедрых, но не показных трат, направленных умением и сдержанных вкусом. Что больше всего поражает приезжего с Востока, так это не столько достоинства лучших из этих домов, сколько тот факт, что среди них нет плохих; по крайней мере, нет таких, которые нарушали бы общее впечатление богатства и изысканности, и нет таких, которые демонстрировали бы грубую показную «новую богатство», которую можно увидеть в модных кварталах даже более богатых и гораздо более старых городов. Дома возвышаются, если заимствовать одну из красноречивых фраз Раскина, «в справедливом исполнении домашнего служения и скромности домашней уединенности». Атмосфера завершенности, законченности, «сохранности», столь редкая в американских городах, здесь так же заметна, как и в Ньюпорте. В архитектуре наблюдается большое разнообразие, которое, однако, не достаточно, чтобы разрушить однородность общего впечатления. Возможно, преобладают романские мотивы, что вновь свидетельствует о



ЖИЛЬЕ В МИННЕАПОЛИСЕ.

Гарри У. Джонс, архитектор.



ЖИЛОЙ ДОМ В СВ. ПАВЛЕ.

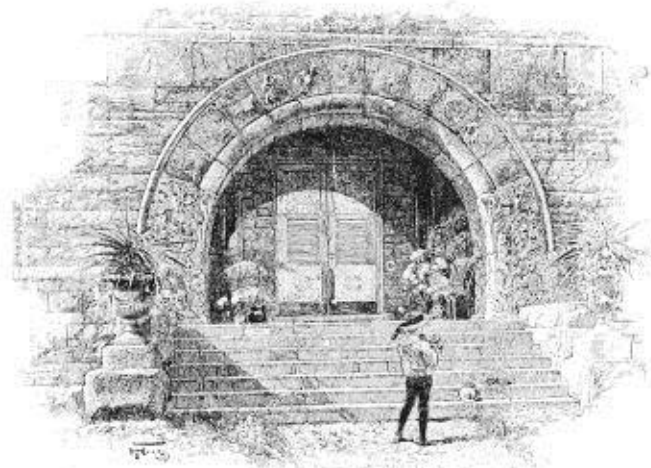
Молд и Макникол, архитекторы.



ПОРТ-КОШЕР, СВ. ПАВЕЛ.

Уилкоккс и Джонсон, архитекторы.

Влияние Ричардсона, хотя есть намеки на эпоху Возрождения и остроконечную архитектуру, которые демонстрируют как эрудицию, так и изобретательность. Ум и изобретательность портика с двумя остроконечными арками не умаляются вероятностью того, что он был вдохновлен увенчанной балдахином гробницей в соборе. Но, действительно, каким бы ни был источник вдохновения архитекторов, везде очевидно, что они не имели намерения представлять «примеры» исторической архитектуры, и маловероятно, что их беспокоило бы обнаружение в их работах солицизмов, которые были таковыми лишь с академической точки зрения. Вряд ли стоит вдаваться в конкретную критику их работ в области жилищного строительства. Иллюстрировать их — значит показать, что лучшие из дизайнеров не уступают архитекторам старых частей страны и что они способны проявить такое же мастерство в реализации своих проектов.



БЕРАНДА В СВ. ПАВЛЕ.

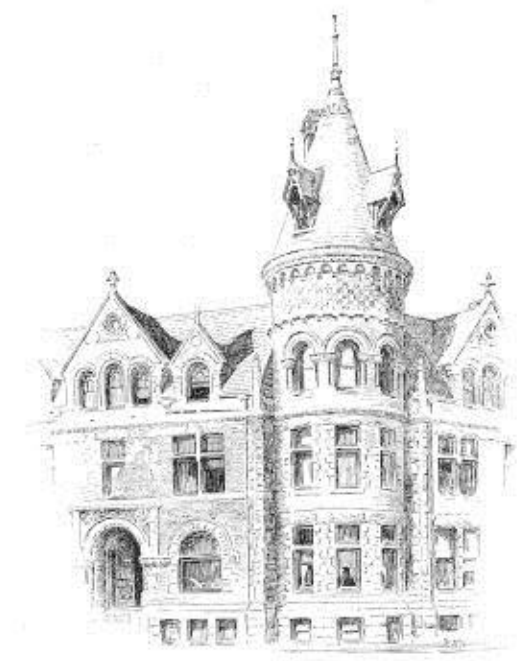
Mould & McNichol, архитекторы.

Это не дает ответа на наш вопрос, существует ли такая вещь, как западная архитектура, или же эти статьи следовало бы озаглавить «Взгляд на архитектуру Запада». Интерес к этому искусству на Западе не менее распространен, чем на Востоке, и в городах-побратимах он подтверждается существованием процветающего и предприимчивого периодического издания «Northwestern Architect», которому я с радостью признаю свою обязанность. Естественно, что этот интерес, в сочетании с сильным местным патриотизмом, приводит к преувеличению западного характера таких сооружений, которые являются предметом местной гордости. Довольно часто можно услышать, как тот же местный патриот, который воспекает западную архитектуру, объясняет также, что образцы, которые он рекомендует вашему вниманию, являются работой архитекторов, родившихся или получивших образование на «Востоке». Сейчас, если не во времена Диккенса, «человек из Бостона» признается на Западе как имеющий свою пользу. На вопрос, существует ли американская архитектура, еще не дано столь триумфального ответа, чтобы не считать провинциальным уделять большое внимание местным различиям. Общее впечатление, которое восточный наблюдатель получает от западной архитектуры, такое же, как и впечатление, которое американская архитектура в целом производит на европейского наблюдателя, а именно, что это очень эмансипированная архитектура. Наши архитекторы, безусловно, менее скованны традициями, чем архитекторы более старых стран, а архитекторы Запада еще менее скованны, чем архитекторы Востока. Их характерные здания в равной степени отражают эту особенность, будь они хорошими или плохими. Высокие коммерческие сооружения, которые навязываются им новыми условиями и возможностями, очень редко являются образцами какого-либо исторического стиля; и лучшие и худшие из них, наиболее и наименее изученные, как правило, одинаково трудно классифицировать. Быть эмансипированным — не достоинство; и чтобы судить, является ли это преимуществом, нужно изучить проявления этой эмансипации. «То, что хороший человек «свободен», как мы это называем, — говорит Карлайл в одной из своих самых выразительных проповедей, — что ему позволено раскрывать себя в делах добра и благородства, — это, безусловно, огромное и незаменимое благо для него, для него и для окружающих. Но то, что плохой человек «свободен» — ему позволено проявлять себя по-своему — напротив, является самым страшным проклятием, которое можно на него наложить; проклятием и ничем иным, для него и всех его соседей».



ИЗ ЖИЛОГО ДОМА В СВ. ПАВЛЕ.

Гилберт и Тейлор, архитекторы.



ЖИЛЫЕ ЗДАНИЯ В СВ. ПАВЛЕ.

Уилкоккс и Джонсон, архитекторы.

Здесь речь идет не о морали, а о знаниях и компетентности. Ограничения в архитектуре признанной школы, преобладающего стиля, полезны и благотворны в той мере, в какой архитектор способен наложить на себя ограничения. Многие архитекторы считают светскую традицию французской архитектуры, навязанную государственными органами и насаждаемую официальными академиками, сковывающим фактором, хотя у них есть все основания быть благодарными за силу дизайна, которую эта же официальная программа обучения сформировала и развила. В Англии страх перед археологами и экклезиологами действовал, по крайней мере в период современной готики, с такой же силой, хотя и без официального санкционирования. Быть «неграмматичным», не принимать определенную фазу исторической архитектуры и не ограничивать себя в дизайне было там непростительным преступлением, даже если несоответствия, возникшие в результате ее преодоления, были незаметны для художника и очевидны только для археолога. Дизайнер, прошедший тщательную подготовку по любой из этих систем, а затем

переехавший в эту страну в качестве практикующего специалиста, должен чувствовать, как и многие такие специалисты на самом деле чувствовали, что он внезапно освободился от оков и что его освобождение было для него неоспоримым преимуществом; но не менее верно и то, что его способность мудро использовать свою свободу проистекала из дисциплины, которая теперь была ослаблена. Академические прогулы в Beaux Arts или упражнения чертежника послужили своей цели, подготовив его к самостоятельному проектированию. Сторонники учебной программы английских государственных школ утверждают, что, несмотря на кажущуюся устарелость (), даже практика сочинения латинских стихов имеет большие преимущества, прививая ученику владение литературной формой и красотой слога. Есть много примеров, подтверждающих это утверждение, а также аналогичное утверждение о том, что тщательное изучение и воспроизведение античной или средневековой архитектуры чрезвычайно полезны, если не сказать незаменимы, для развития дизайнерских способностей архитектора. Только можно отметить, что эти занятия нужны для того, чтобы студент мог выразить себя с большей силой и изяществом на родном языке, и что никто больше не возвращается к латинским стихам, когда ему действительно есть что сказать. Памятники, которые современный мир принимает за образцы, сами по себе являются результатом труда нескольких поколений. Именно в результате многовекового процесса те же структурные элементы, которые использовались в Фивах и Карнаке, были доведены до совершенства в Парфеноне. В соответствии с новизной своих задач, можно ожидать, что усилия наших архитекторов будут сырыми; но есть огромная разница между сыростью серьезной и зрелой попытки сделать что-то новое и сыростью простого невежества и самодовольства. Очевидно, что прогрессу американской архитектуры не будут способствовать усилия дизайнеров, будь то «западных» или «восточных», которые просто «жили на подачки» архитектурных форм и чье представление об архитектуре состоит в умножении «особенностей», как если бы кто-то думал, что можно усилить выразительность человеческого лица, украсив его двумя носами.



ВЕРАНДА В СВ. ПАВЛЕ.

Невозможно создавать неологизмы с гарантией успеха, не зная того, что уже есть в словаре; а профессиональное оборудование, которое действительно дает его владельцу доступ к лучшим достижениям в мире, необходимо для успешного эклектизма в архитектуре. С другой стороны, столь же верно, что никакого прогресса не может быть в результате труда архитекторов, чье образование сделало их настолько привередливыми, что они больше возмущаются грубостью форм, возникающих в результате попытки выразить новое значение, чем неудачей этой попытки, и поэтому скрывают то, чем они на самом деле занимаются, за маской исторической архитектуры, элегантность которой совершенно не имеет отношения к делу. Последний недостаток является недостатком современной архитектуры в целом. История этой архитектуры указывает на то, что это недостаток, еще менее обещающий прогресс, чем грубость эмансипированной архитектуры, в которой дисциплина дизайнера не может заменить искусственное сдерживание исторического стиля. Легче укротить избыточность, чем создать душу под ребрами смерти. Таким образом, эмансипация американской архитектуры в конечном итоге дает больше надежды, чем если бы она была подчинена академическим ограничениям для поддержания мира. Можно смело признать, что многие из ее проявлений в настоящее время не радуют, а огорчают, и что возложение на отдельного дизайнера ответственности, с которой удерживается дизайнер, для которого верность стилю является первоочередной обязанностью, — это процесс, который терпит неудачу, когда его работа, как остроумно сказано, «не демонстрирует больше сдержанности, чем связка петард». Но эти статьи также свидетельствуют о том, что среди освобожденных практиков архитектуры на Западе есть люди, которые показали, что могут мудро использовать свою свободу, и чьи работы можно приветствовать как обнадеживающее начало национальной архитектуры.

КОНЕЦ

Ценные и интересные работы ДЛЯ

СТУДЕНТОВ, ИЗУЧАЮЩИХ ДРЕВНЕЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО.

- ☞ HARPER & BROTHERS отправит любую из следующих работ по почте с предоплатой почтовых расходов в любую точку США, Канады или Мексики после получения оплаты.
- ☞ Полный список работ, изданных HARPER & BROTHERS, см. в ПЕРЕСМОТРЕННОМ КАТАЛОГЕ HARPER, 8vo, который будет отправлен по почте с предоплатой почтовых расходов после получения десяти центов.

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО.

История средневекового искусства. Автор: д-р ФРАНЦ ФОН РЕБЕР. Перевод и дополнения: ДЖОЗЕФ ТЭЧЕР КЛАРК.
Богато иллюстрировано. 8vo, в твердом переплете, 5 долларов.

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО.

История древнего искусства. Автор: д-р ФРАНЦ ФОН РЕБЕР. Переработано автором, переведено и дополнено Джо́зефом Тэ́чером Кларком. Богато иллюстрировано. 8vo, ткань, 3,50 \$.

ИЛИОН ШЛИММАНА.

Илиос, город и страна троянцев. Автор: д-р ГЕНРИ ШЛИМАН, F.S.A. Карты, планы и около 1800 иллюстраций. Имперский формат 8vo, переплет, 7,50 долларов; переплет из полукоски, 10 долларов.

ТРОЯ ШЛИМАННА.

Троя. Результаты последних исследований и открытий на месте Трои Гомера, в героических курганах и других местах. Автор: д-р ГЕНРИ ШЛИМАН, F.S.A. С 150 гравюрами на дереве и 4 картами и планами. 8vo, ткань, 5,00 долларов; полукосжаный переплет, 7,50 долларов.

ГРАВЮРЫ НА ДЕРЕВЕ.

Двадцать пять гравюр на дереве членов ОБЩЕСТВА АМЕРИКАНСКИХ ГРАВЮРОВ НА ДЕРЕВЕ. С описательным текстом У. М. ЛАФФАНА. Большой фолиант, декоративные обложки, 12 долларов.

ИСКУССТВО И КРИТИКА ДЕТЕЙ.

Искусство и критика. Монографии и исследования. ТЕОДОР ЧАЙЛД. Богато иллюстрировано. Большой формат 8vo, декоративный переплет, 6 долларов.

ЕГИПЕТ МИСС ЭДВАРДС.

Фараоны, феллахи и исследователи. Автор: АМЕЛИЯ Б. ЭДВАРДС. Иллюстрировано. 8vo, ткань, декоративная. Необрезанные края и позолоченная верхняя часть, 4 доллара.

КИПР ЦЕСНОЛА.

Кипр: его древние города, гробницы и храмы. Рассказ об исследованиях и раскопках за десять лет проживания на этом острове. Автор: генерал ЛУИС ПАЛЬМА ди ЧЕСНОЛА. С приложением, содержащим трактат «Кольца и драгоценные камни в сокровищах Куриума» авторства К. В. КИНГА, магистра искусств; «Список гравированных драгоценных камней, найденных в разных местах Кипра»; трактат «О керамике Кипра» А. С. МЮРРЕЯ; списки «Греческих надписей», «Надписей кипрским шрифтом» и «Надписей финикийским шрифтом». С портретом, картами и 400 иллюстрациями. Третье издание. 8vo, ткань, позолоченный верх и необрезанные края, 7,50 \$.

ЦЕРКОВНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО.

Исторические исследования церковного строительства в средние века: Венеция, Сиена, Флоренция. ЧАРЛЬЗ ЭЛИОТ НОРТОН. 8vo, ткань, 3,00 доллара.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ МЕБЕЛИ.

Искусство декоративной отделки мебели. Автор: ХАРРИЕТ ПРЕСКОТТ СПОФФОРД. С иллюстрациями. 8vo, ткань, 4,00 доллара; полукосжаный переплет, 6,25 доллара.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, ПРИМЕНЯЕМОЕ В ПРОМЫШЛ

Художественное образование, примененное к промышленности. Автор: ДЖОРДЖ УОРД НИКОЛС. Иллюстрированное издание. 8vo, тканевый переплет, с иллюминацией и позолотой, 4,00 доллара; переплет из полукоски, 6,25 доллара.

ГРАВИРОВКА ПО ДЕРЕВУ.

История гравюры на дереве. Автор: Г. Э. ВУДБЕРРИ. С многочисленными иллюстрациями. 8vo, ткань, 3,50 \$.

СОВЕТЫ ЛЮБИТЕЛЯМ.

Справочник по искусству. Автор: Луиза Джоплинг. 16то, бумага, орнаментальный, 50 центов.

СОВЕТЫ ДЖАРВЕСА ПО ИСКУССТВУ.

Советы по искусству. Архитектура, скульптура и живопись. Автор: ДЖЕЙМС ДЖЕКСОН ДЖАРВЕС. 12то, ткань, 1,50 \$.

КАРИКАТУРА ПАРТОНА.

Карикатура и другое комическое искусство во все времена и во многих странах. Автор: ДЖЕЙМС ПАРТОН. С 203 иллюстрациями. 8vo, ткань, позолоченный верх и необрезанные края, 5 долларов 00 центов; полукожаный переплет, 7 долларов 25 центов.

КЕРАМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

Керамическое искусство: краткий обзор истории и производства глиняной посуды и фарфора. Автор: ДЖЕННИ Й. ЯНГ. Иллюстрированное издание. 8vo, в твердом переплете, 5,00 долларов.

ДРЕВНИЕ ГОРОДА ЧАРНЕЯ.

Древние города Нового Света. Путешествия и исследования в Мексике и Центральной Америке с 1857 по 1882 год. Автор: ДЕЗИРЕ ШАРНЕ. Перевод: Дж. Гонино и ХЕЛЕН С. КОНАНТ. 209 иллюстраций и карта. Королевский 8vo, ткань, орнамент, необрезанные края и позолоченный верх, 6,00 \$.

«ТИХАЯ ЖИЗНЬ». *Иллюстрации Эбби и Парсонса.*

«Тихая жизнь». Стихи разных авторов: мотив изложен в прологе и эпилоге ОСТИНА ДОБСОНА; все украшено многочисленными рисунками ЭДВИНА А. ЭББИ и АЛЬФРЕДА ПАРСОНСА. 4то, декоративная кожа, 7,50 долларов. (*В коробке.*)

СТАРЫЕ ПЕСНИ. *Иллюстрации Эбби и Парсонса.*

Старые песни. С рисунками ЭДВИНА А. ЭББИ и АЛЬФРЕДА ПАРСОНСА. 4то, декоративная кожа, позолоченные края, 7,50 долларов. (*В коробке.*)

ОНА СКЛОНЯЕТСЯ, ЧТОБЫ ПОКОРИТЬ. *Иллюстрации Эбби.*

«Она склоняется, чтобы победить, или Ошибки одной ночи». Комедия. Автор: доктор ГОЛДСМИТ. С фотогравюрами и репродукциями рисунков ЭДВИНА А. ЭББИ. Декорации: АЛЬФРЕД ПАРСОНС. Введение: ОСТИН ДОБСОН. Фолио, кожа, иллюминированное, позолоченные края, 20 долларов. (*В коробке.*)

СТИХИ ХЕРРИКА. *Иллюстрации Эбби.*

Избранные стихотворения Роберта Херрика. С рисунками ЭДВИНА А. ЭББИ. 4то, ткань, иллюминированная, позолоченные края, 7,50 долларов. (*В коробке.*)

ГОЛЛАНДИЯ БОУГТОНА И ЭББИ.

Эскизы путешествий по Голландии. ДЖОРДЖ Х. БОУТОН, А.Р.А. Красиво и богато иллюстрировано рисунками ЭДВИНА А. ЭББИ и автора. 8vo, ткань, иллюминированное, 5,00 долларов; позолоченные края, 5,25 долларов.

ЮЖНЫЙ КЕНСИНГТОН.

Путешествия по Южному Кенсингтону. С заметками о декоративном искусстве и архитектуре Англии. Автор: МОНКЮР ДЭНИЕЛ КОНВЕЙ. Иллюстрированное издание. 8vo, в твердом переплете, 2,50 доллара.

БЕН-ХУР. *Иллюстрированное издание.*

Бен-Гур: Повесть о Христе. Автор ЛЬЮ УОЛЛЕС. Два тома. Иллюстрировано двадцатью полностраничными фотогравюрами. Более тысячи иллюстраций в виде рисунков на полях УИЛЬЯМА МАРТИНА ДЖОНСОНА. Шёлк и золото, необрезанные края и позолоченные вершины, в специально разработанной коробке Гладстона, 7,00 \$.

ЭЙВОН. *Иллюстрации Парсонса.*

Уорикширский Эйвон. Заметки А. Т. Куиллера-Кауча. Иллюстрации Альфреда Парсонса. Корона 8vo, полукожаный переплет, орнаментальный, необрезанные края и позолоченная верхняя часть, 2 доллара. (*В коробке.*)

СОНЕТЫ ВОРДСВОРТА. *Иллюстрации Парсонса.*

Избранные сонеты Уильяма Вордсворта. С многочисленными иллюстрациями Альфреда Парсонса. 4to, полная кожа, позолоченные края, 5 долларов. (*В коробке.*)

ОСТРЫЙ ВЗГЛЯД ГИБСОНА:

Острые глаза. Календарь путешественника на пятьдесят две недели среди насекомых, птиц и цветов. Автор: У. Гамильтон Гибсон. Иллюстрации автора. 8vo, ткань, декоративная обложка, необрезанные края и позолоченный верх, 5 долларов. (*В коробке.*)

ЗВЕЗДНЫЙ СВЕТ И СОЛНЕЧНЫЙ СВЕТ ГИБСОНА.

Прогулки при свете звезд и солнца. Автор: У. Гамильтон Гибсон. Иллюстрации автора. Royal 8vo, ткань, декоративная обложка, 3,50 доллара.

СЧАСТЛИВЫЕ ОХОТНИЧЬИ УГОДЬЯ ГИБСОНА.

Счастливые охотничьи уголья. Автор: У. Гамильтон Гибсон. Иллюстрации автора. 4to, ткань, орнамент, позолоченные края, 7,50 \$. (*В коробке.*)

ШОССЕ И ПРОСОСОЧНЫЕ ДОРОГИ ГИБСОНА.

Шоссе и проселочные дороги. Автор: У. Гамильтон Гибсон. Иллюстрации автора. 4to, ткань, декоративная обложка, позолоченные края, 7,50 долларов. (*В коробке.*)

ПАСТОРАЛЬНЫЕ ДНИ ГИБСОНА.

Пасторальные дни. Автор: У. Гамильтон Гибсон. Иллюстрации автора. 4to, ткань, орнамент, позолоченные края, 7,50 \$. (*В коробке.*)

БЕЛЫЕ ГОРЫ ДРЕЙКА.

Сердце Белых гор. Автор: Сэмюэл Адамс Дрейк. Иллюстрации: У. Гамильтон Гибсон. 4to, ткань, орнамент, позолоченные края, \$7 50. (*В коробке.*)

КЛУБ ЛОВЦОВ ФАРФОРА.

Клуб охотников за фарфором. Автор — самый молодой член клуба. Иллюстрированное издание. Post 8vo, в твердом переплете, 1,75 доллара.

АЛЬЖИР БРИДЖМАНА.

Зимы в Алжире. Автор и иллюстратор Фредерик Артур Бриджман. Квадратный 8vo, ткань, орнамент, 2,50 \$.

ИСПАНСКИЕ ВИДЫ.

Испанские виды. Автор Джордж Парсонс Лэтроп. Иллюстрации Чарльза С. Рейнхарта. 8vo, декоративная обложка, позолоченные края, 3,00 \$.

ИЗДАНО HARPER & BROTHERS, НЬЮ-ЙОРК.

СНОСКИ:

[A] Конечно, это требует уточнения, поскольку средневековые здания Италии были доступны для дизайнеров эпохи Возрождения. Я имел в виду, что они не знали о существовании оригинальных греческих памятников, от которых произошла классическая римская архитектура.

[B] «Recent Building in New York» (Недавнее строительство в Нью-Йорке), 1883.

[C] Умер в 1883 году.

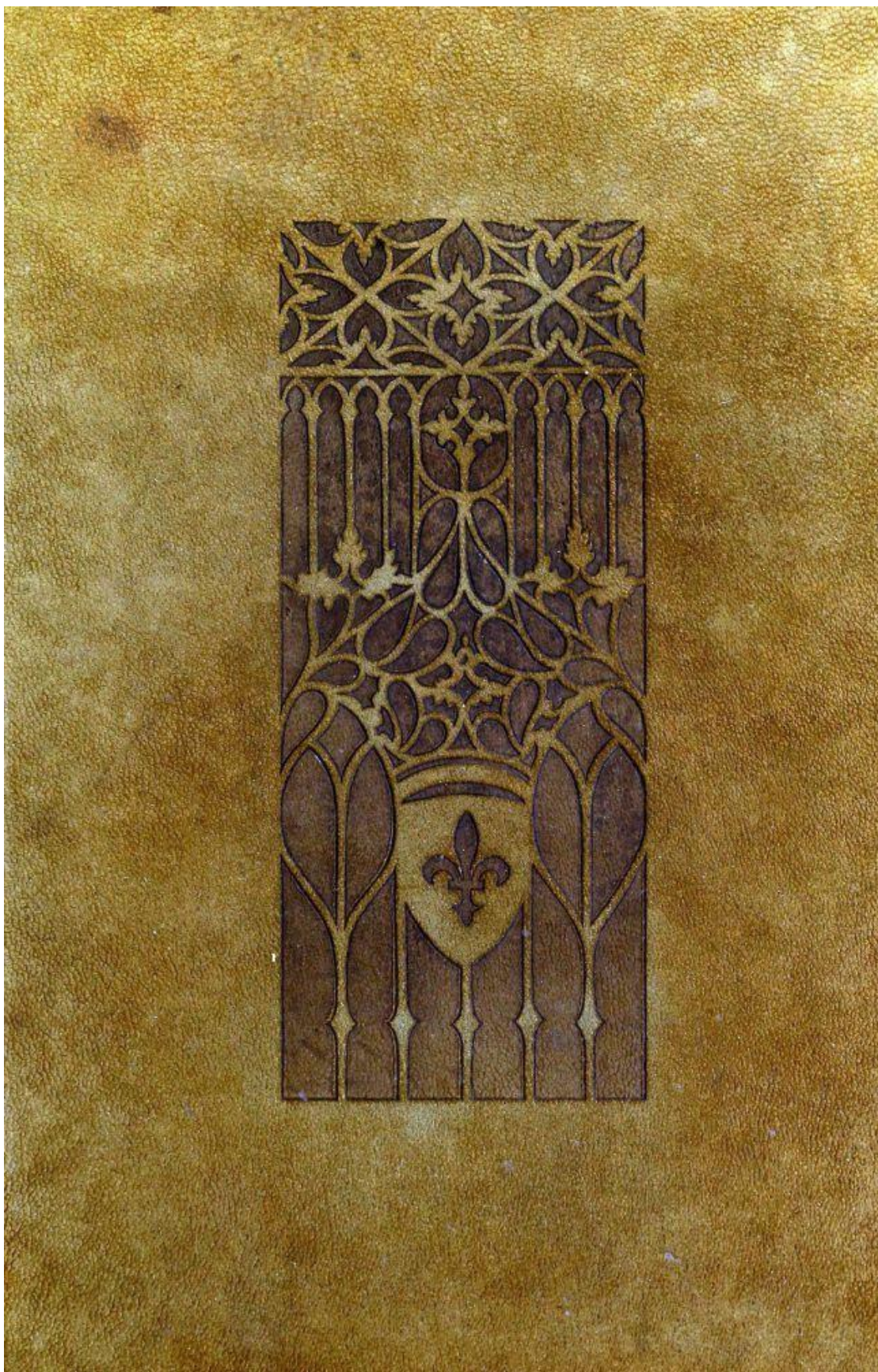
[D] См. иллюстрацию на [стр. 39](#).

[E] Альтернативный вариант купольной конструкции здесь не рассматривается, хотя он был принят в одном из проектов собора в Нью-Йорке, который был выбран для дальнейшей разработки. Конкурсный проект не мог быть принят в качестве решения проблемы, поскольку куполообразное внутреннее пространство было скрыто, а не выражено снаружи.

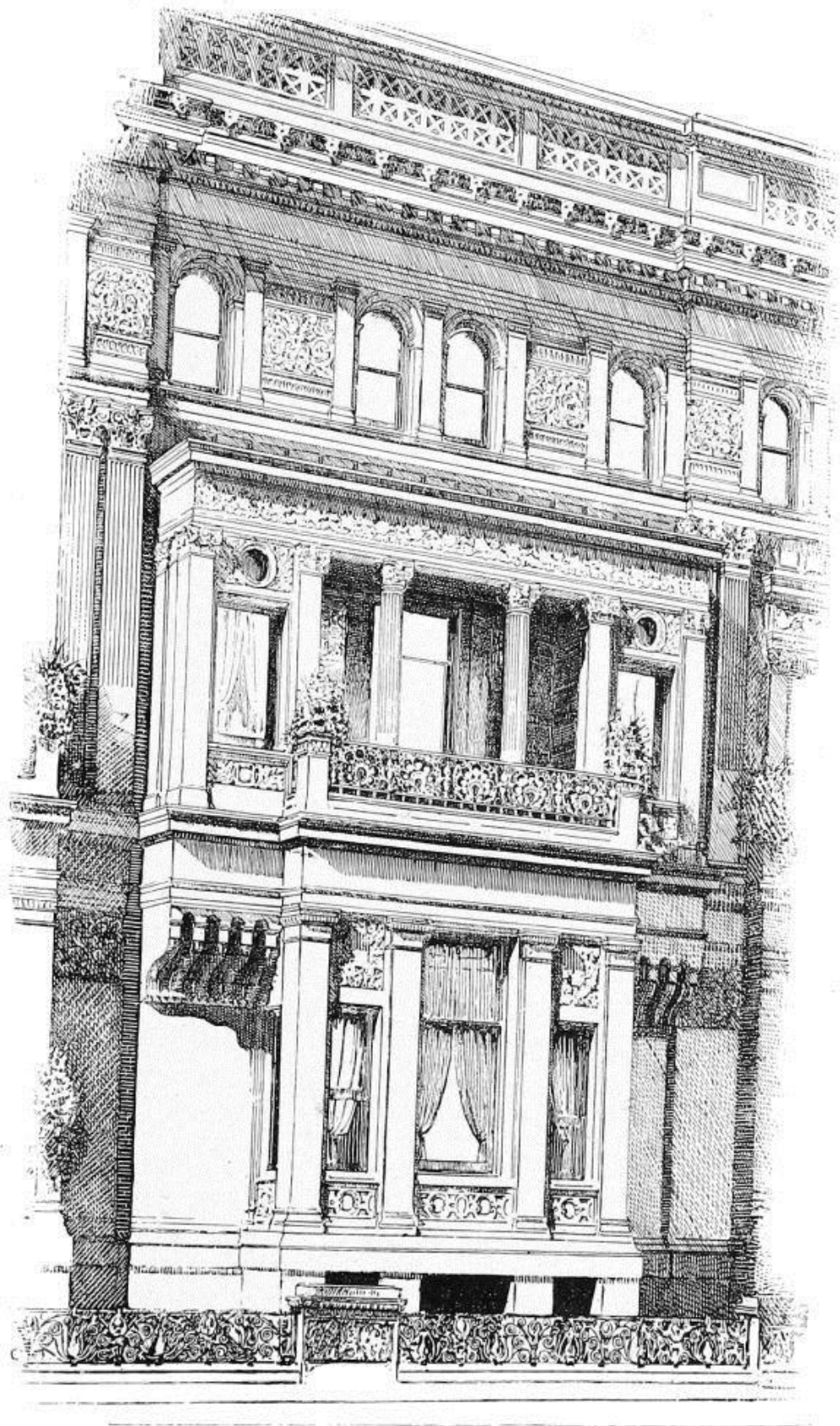
[F] См. превосходную работу Чарльза Герберта Мура «Развитие и характер готической архитектуры», опубликованную после написания данной статьи; эту работу должен прочитать каждый, кто изучает готическую архитектуру или строительство соборов.

[G] См. иллюстрацию на [стр. 75](#).





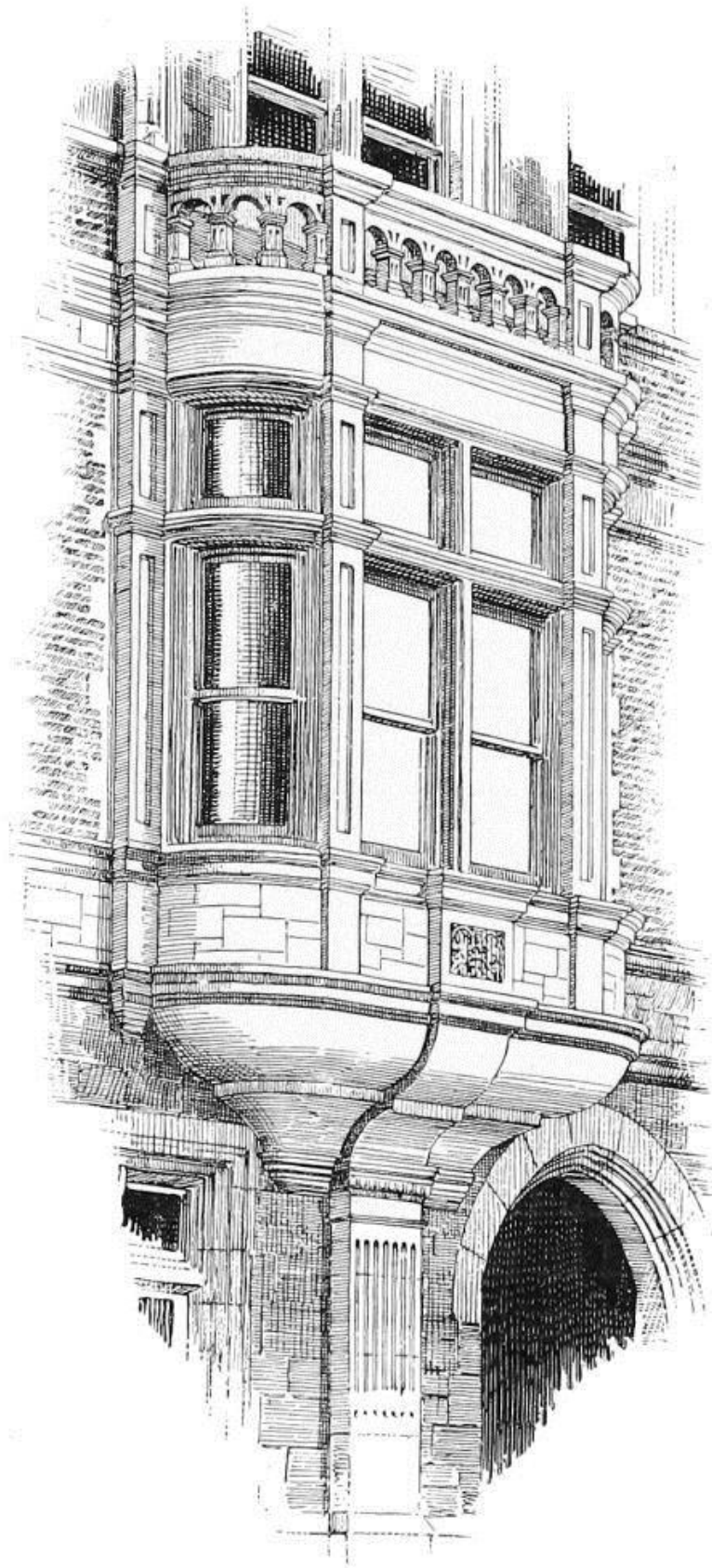
[back](#)



[back](#)



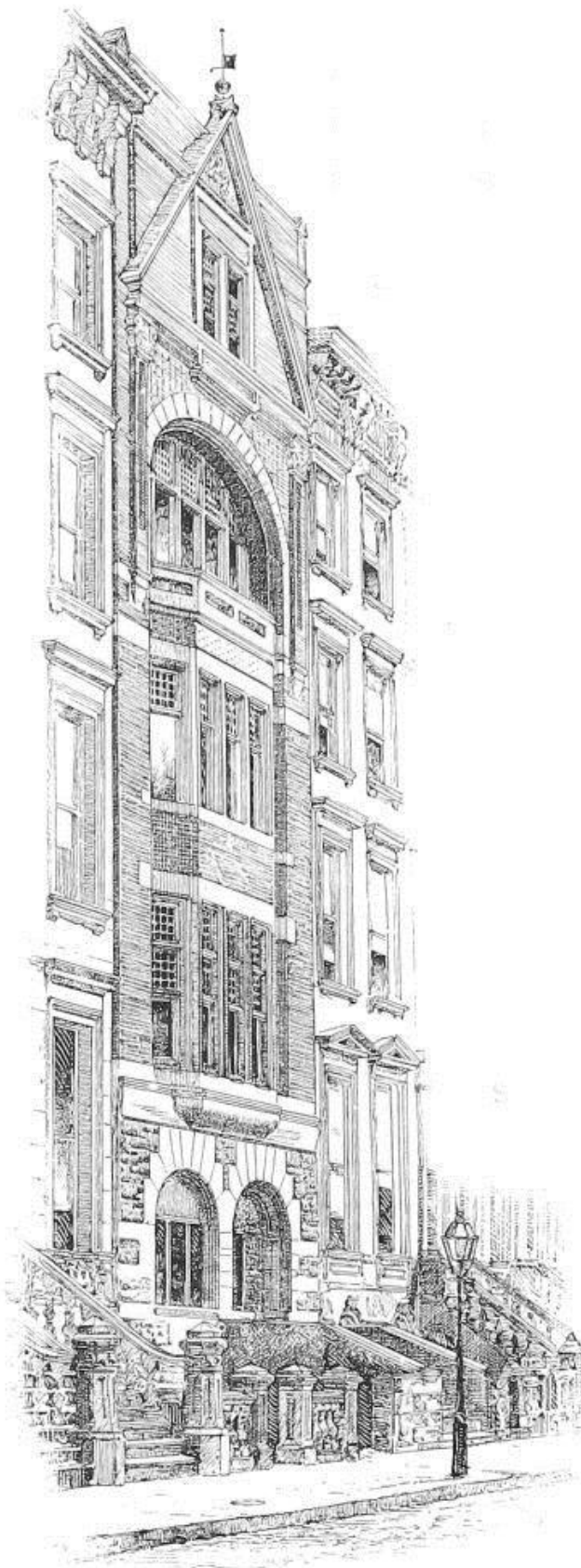
[back](#)



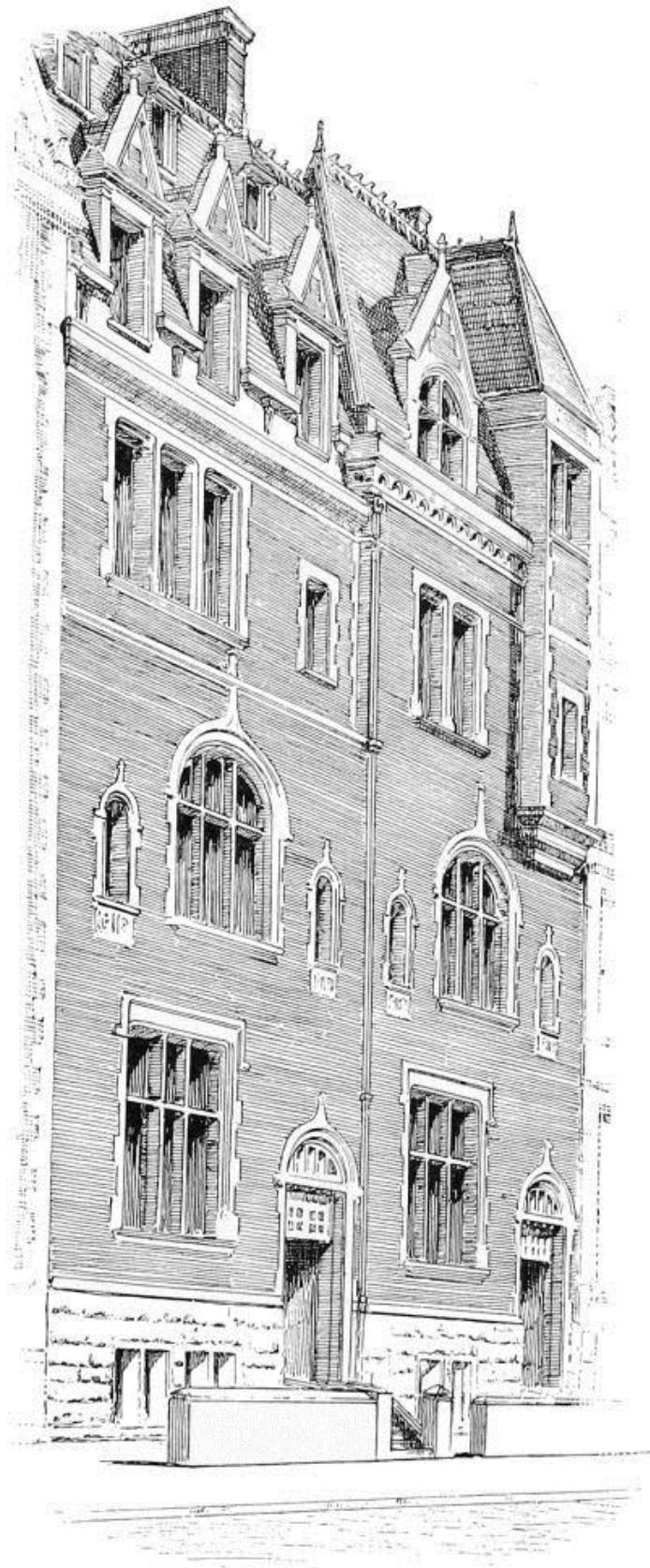
[back](#)



[back](#)



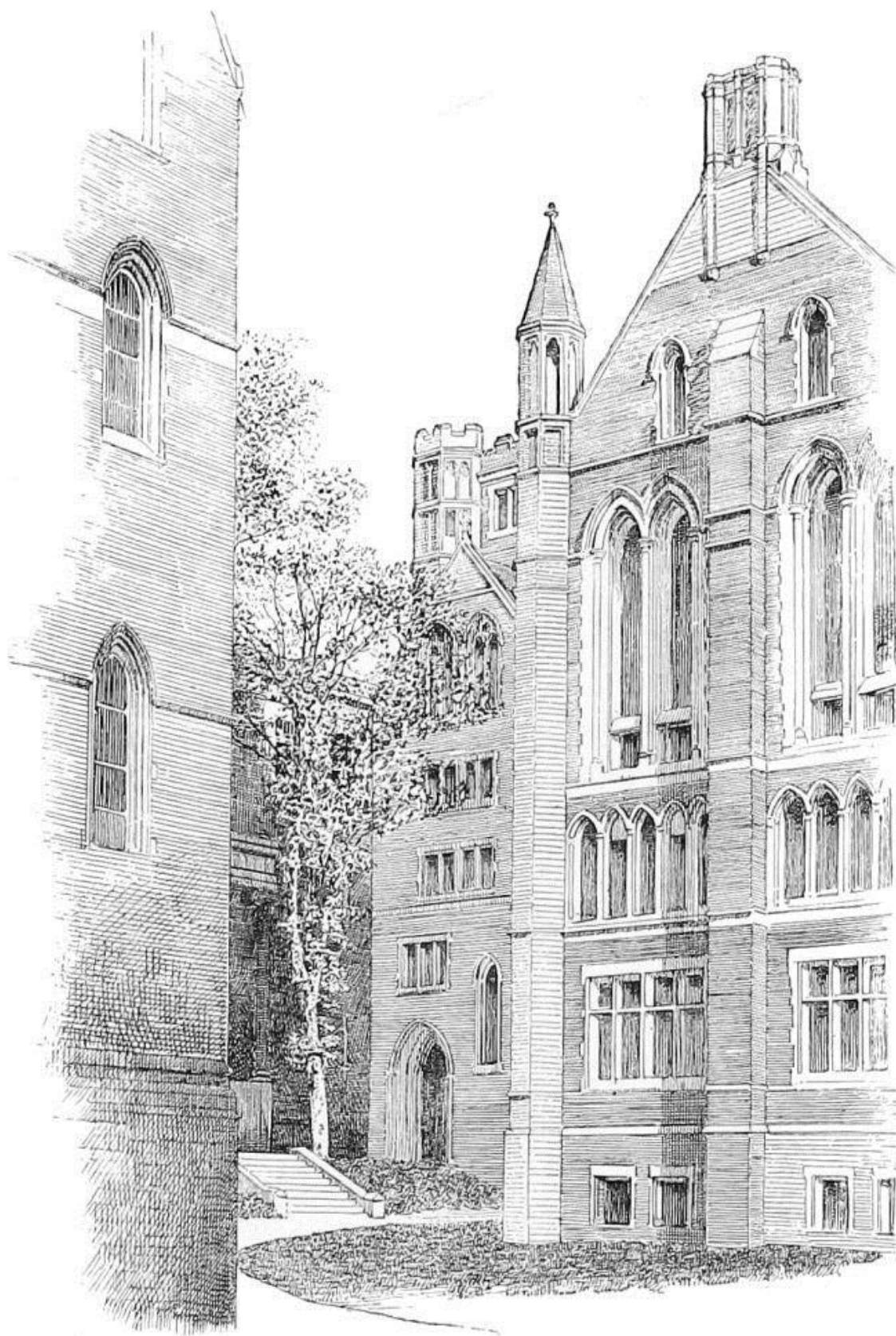
[back](#)



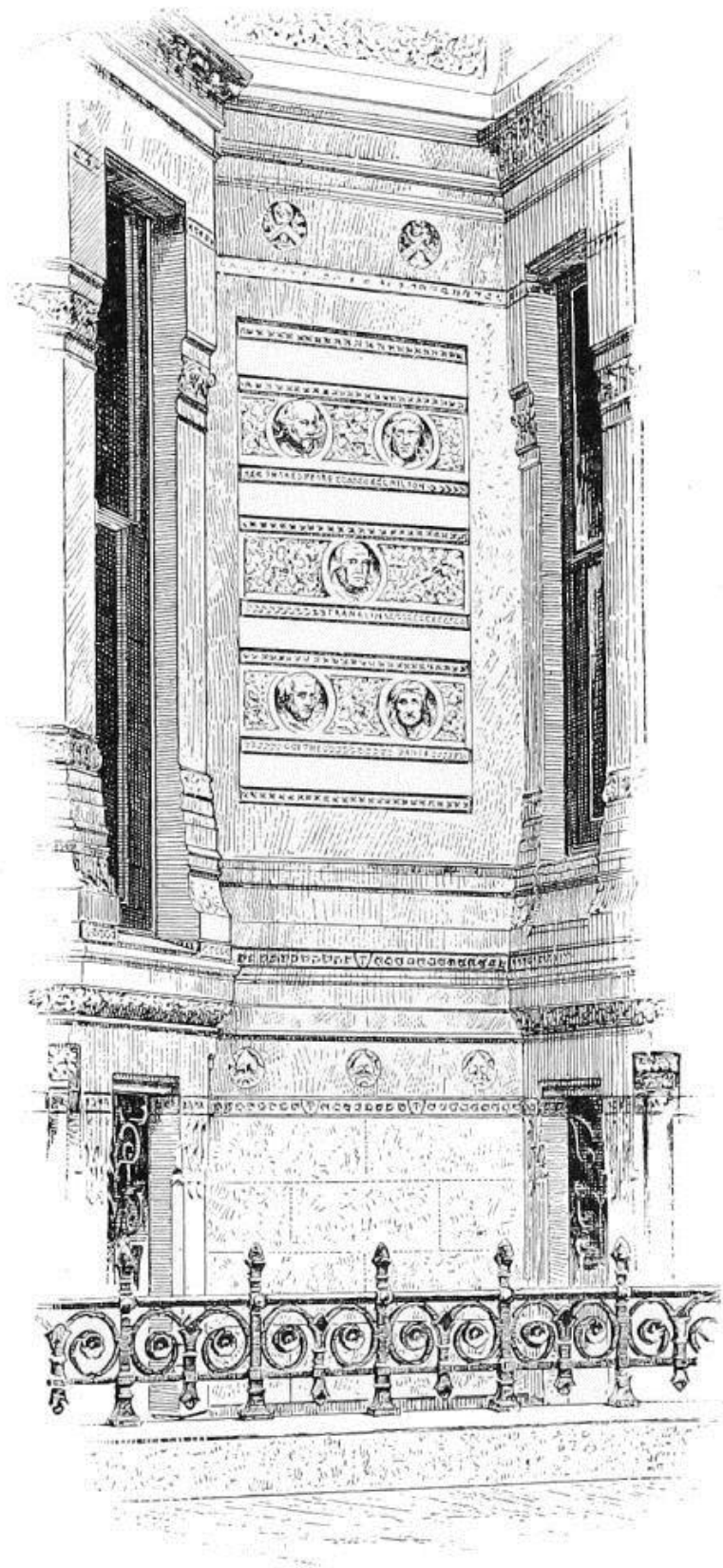
[back](#)



[back](#)



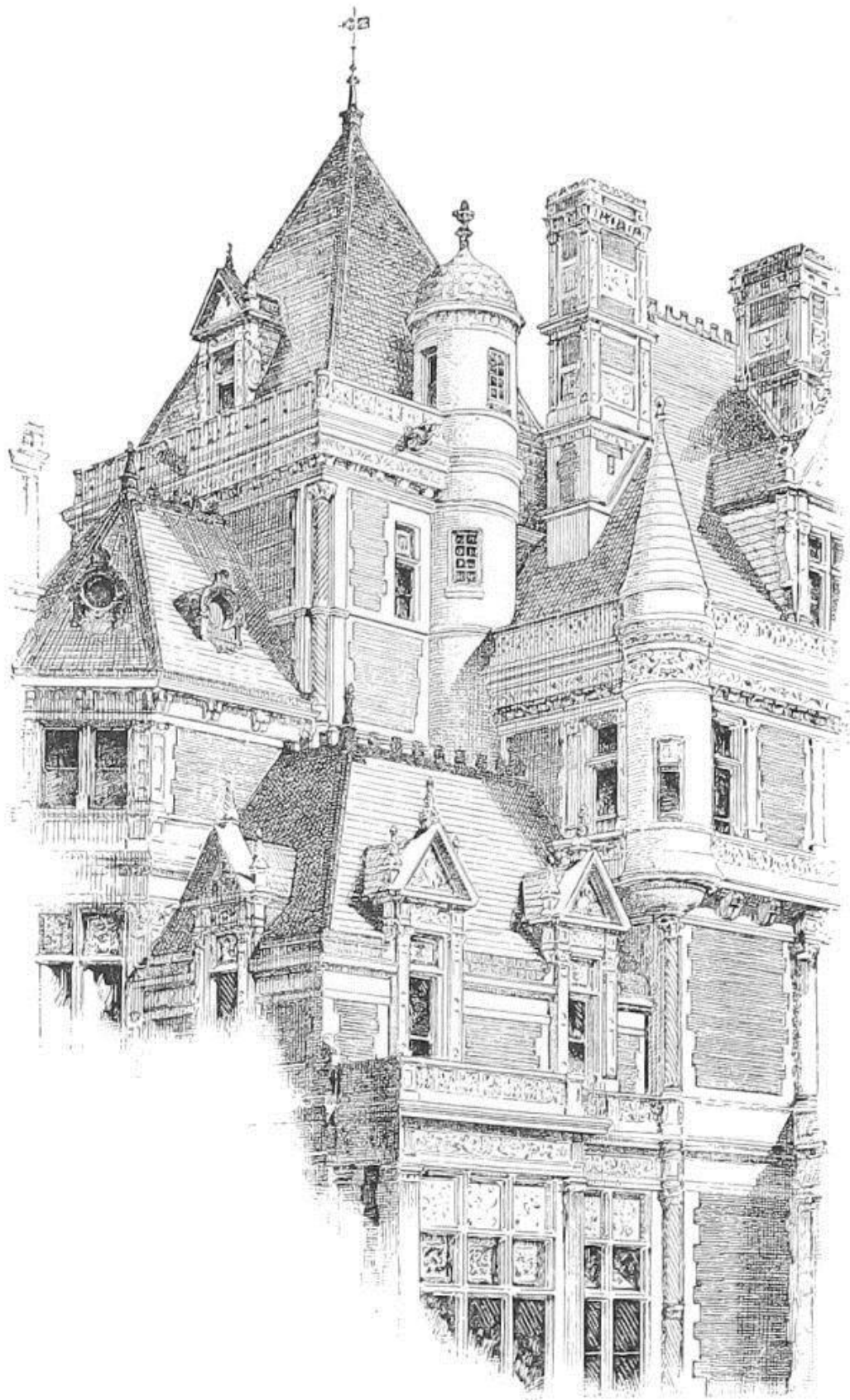
[back](#)



[back](#)



[back](#)



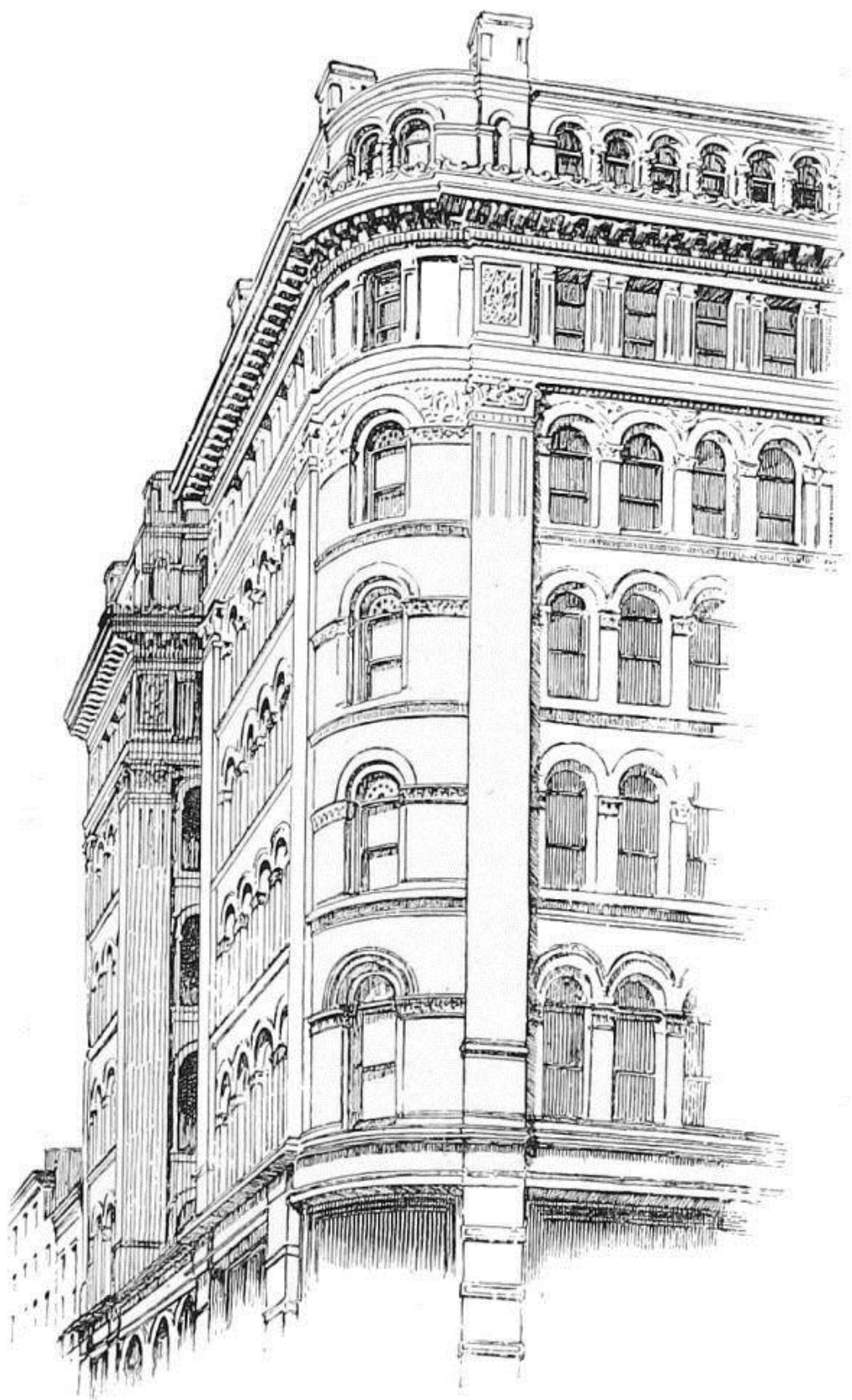
[back](#)



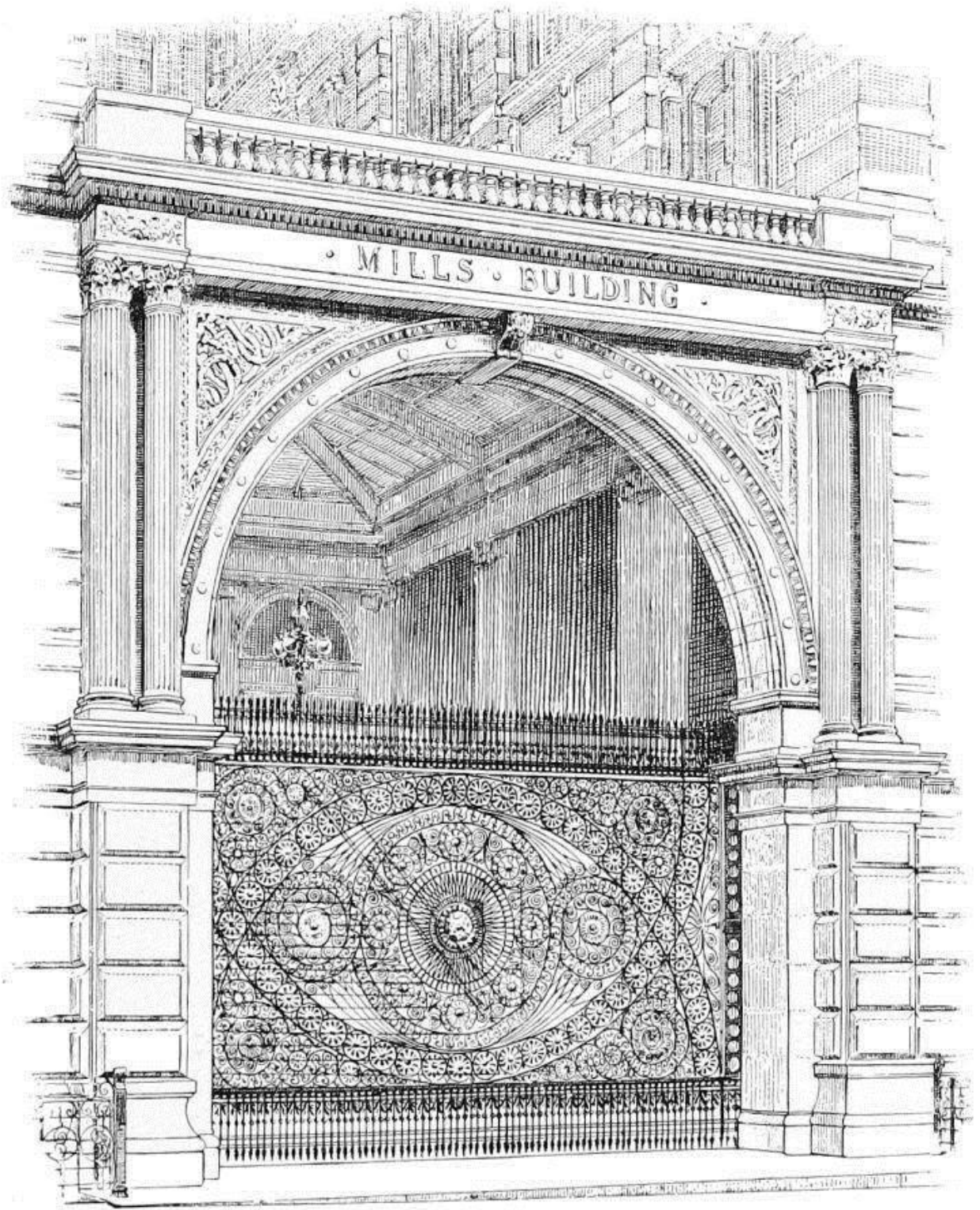
[back](#)



[back](#)



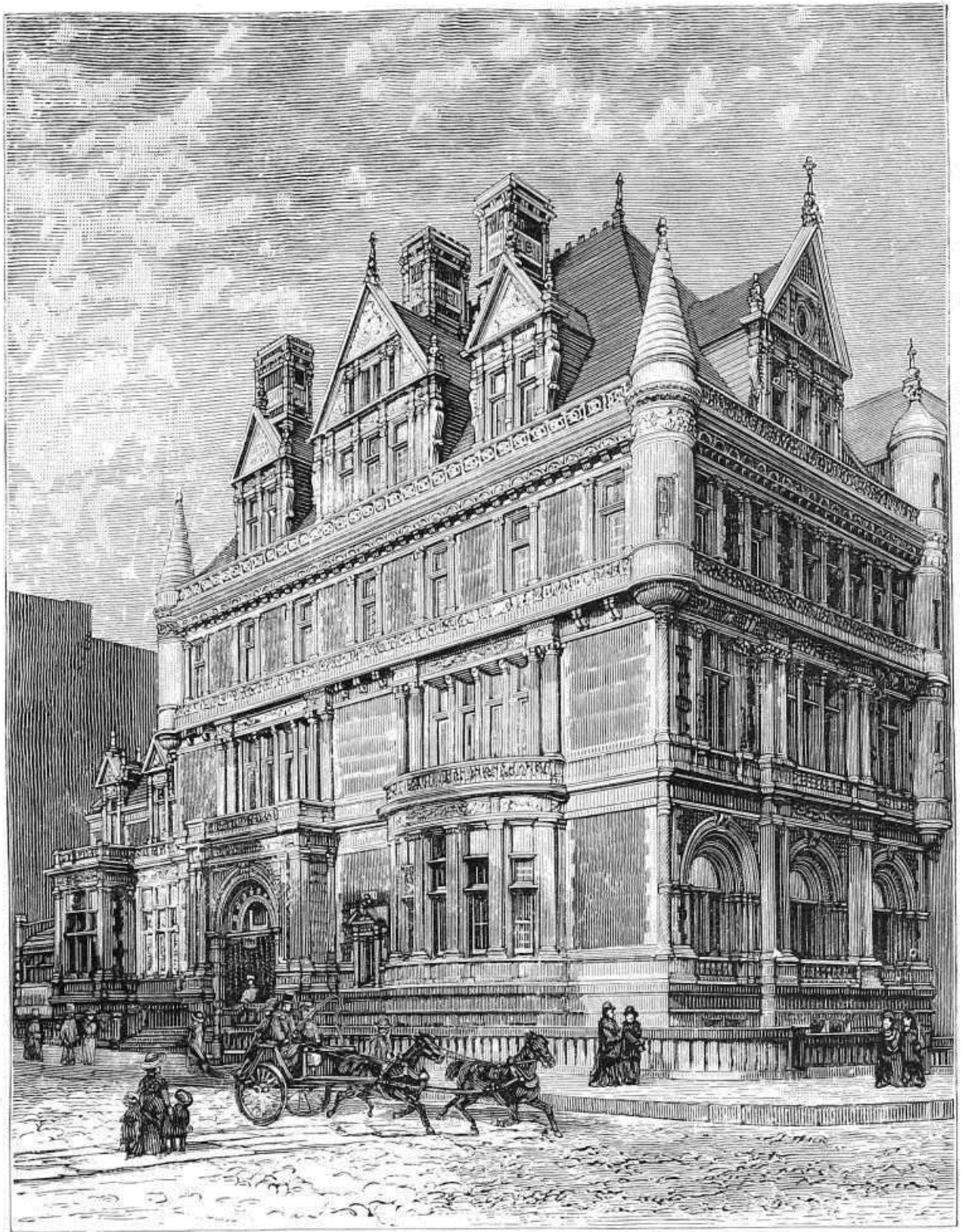
[back](#)



[back](#)



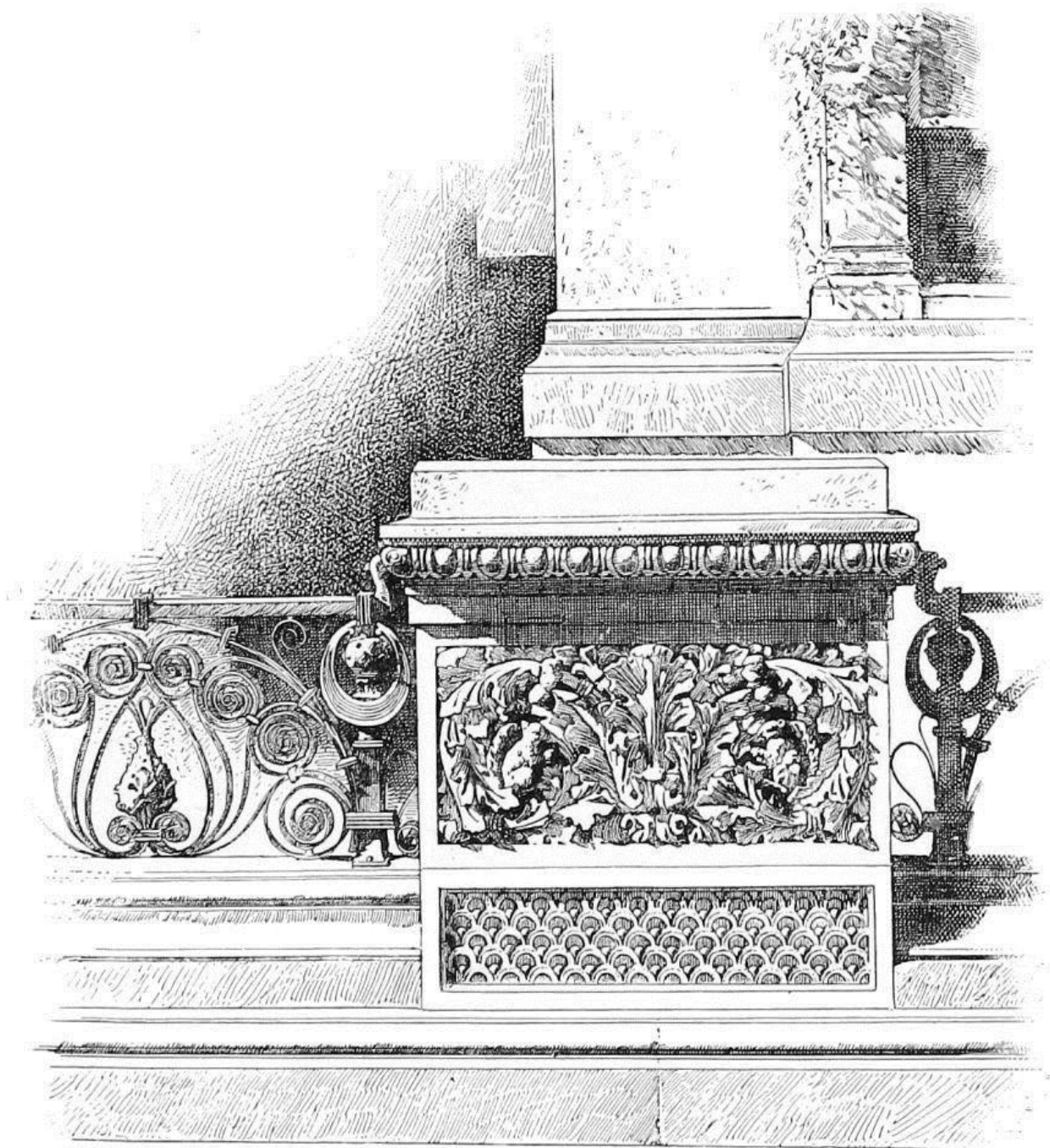
[back](#)



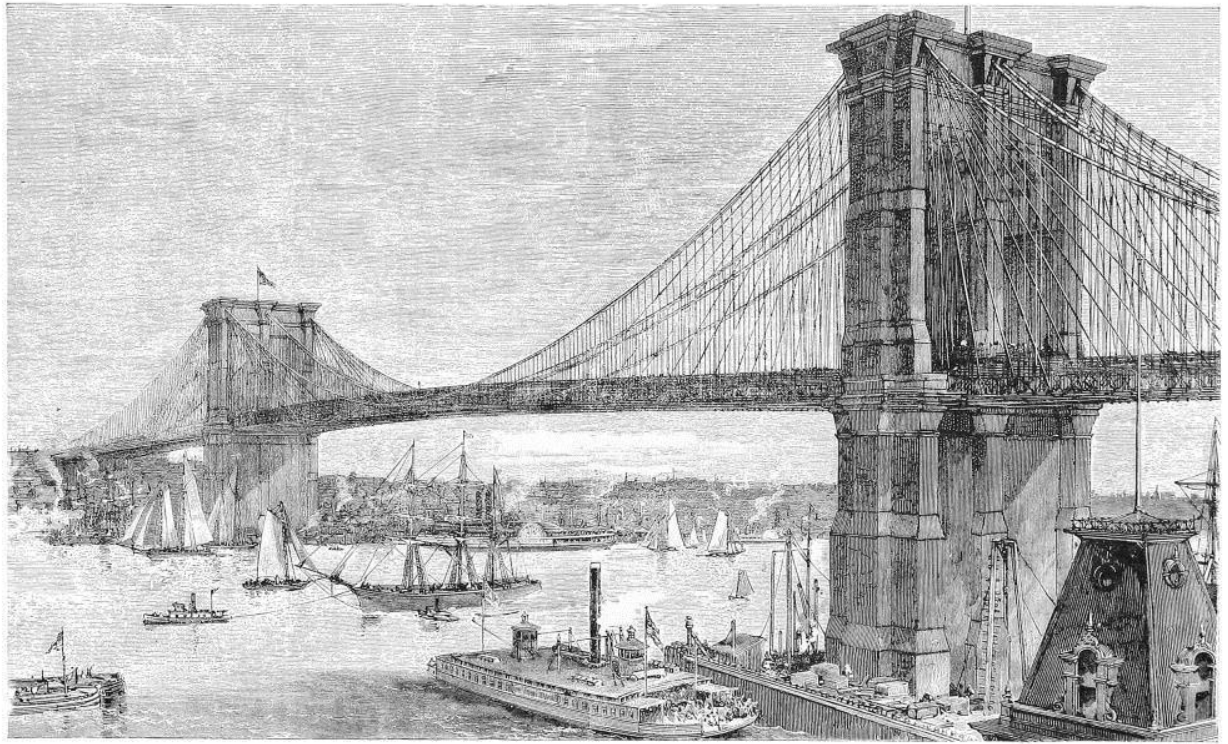
[back](#)



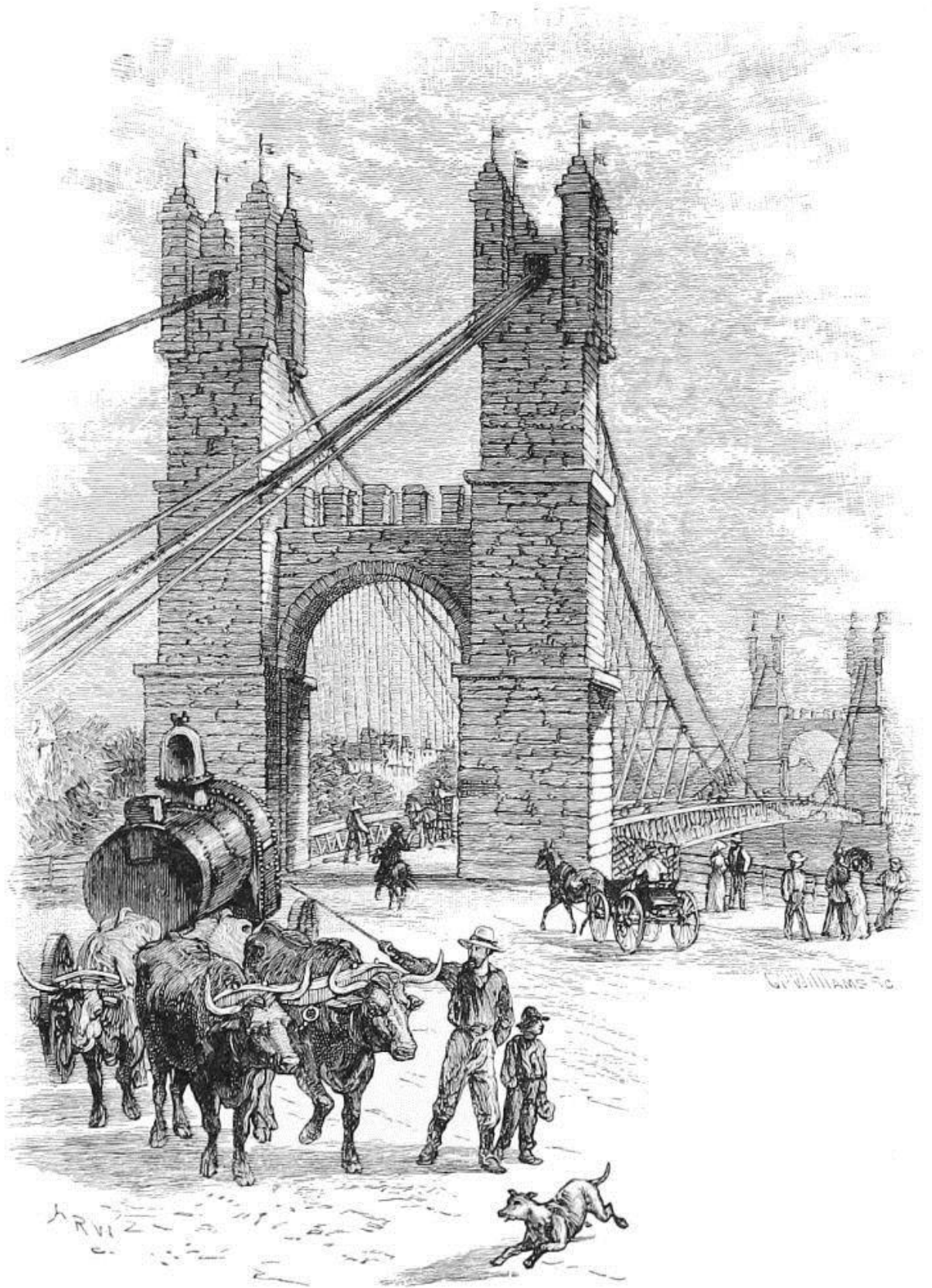
[back](#)



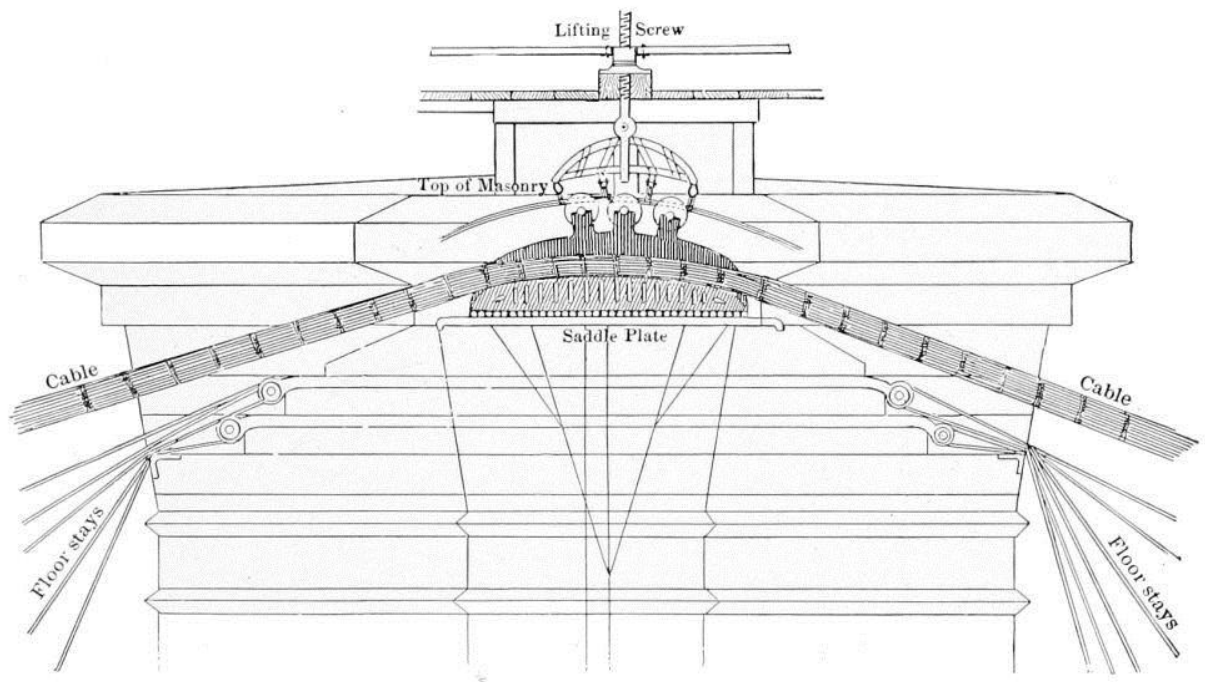
[back](#)



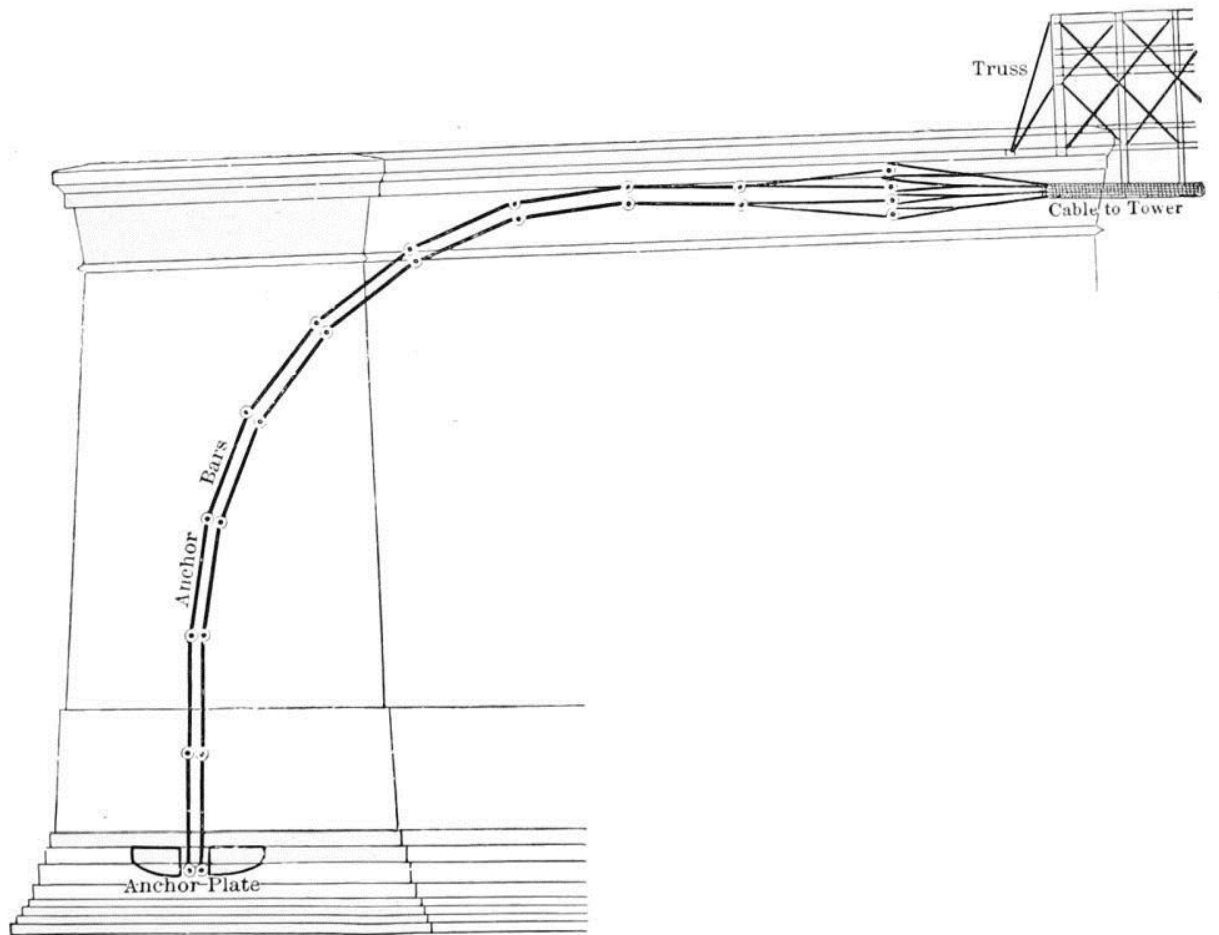
[back](#)



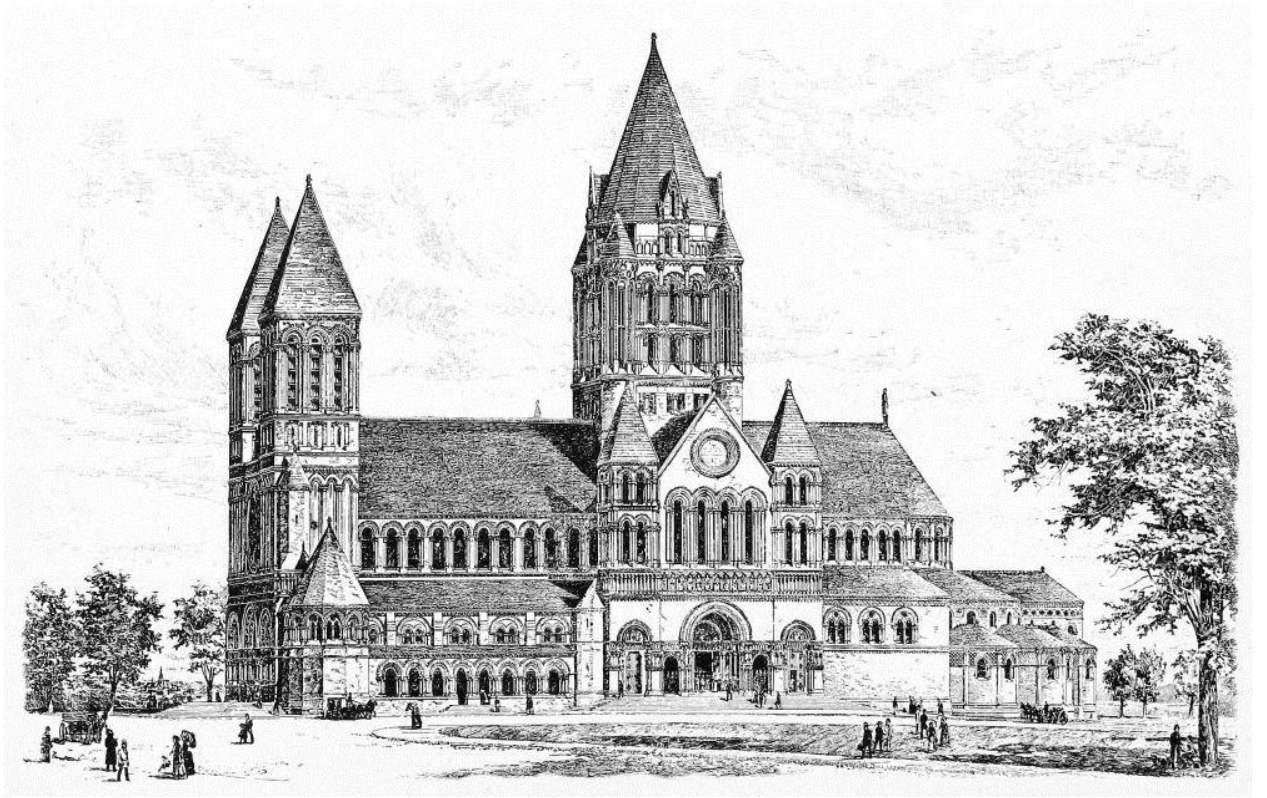
[back](#)



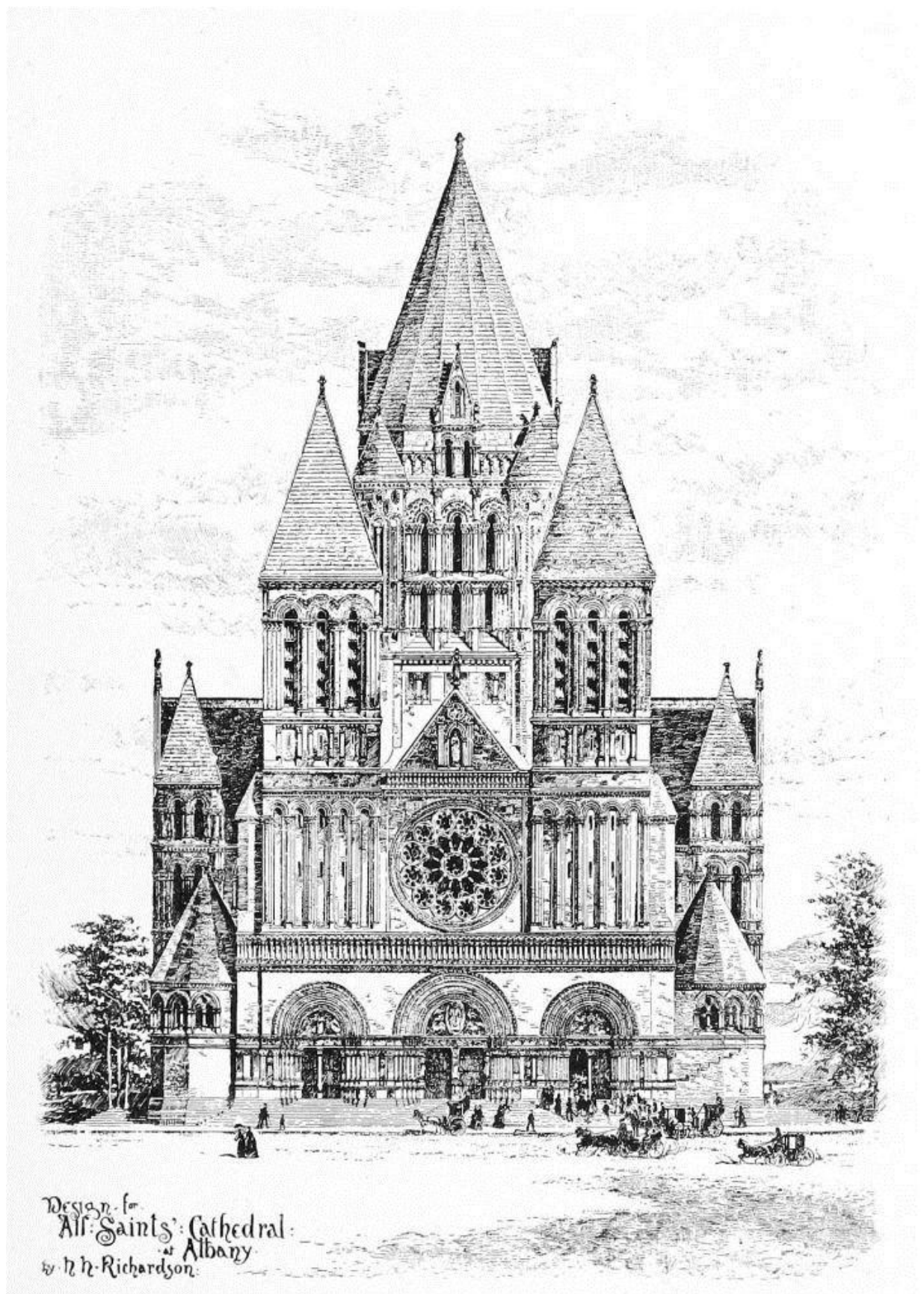
[back](#)



[back](#)

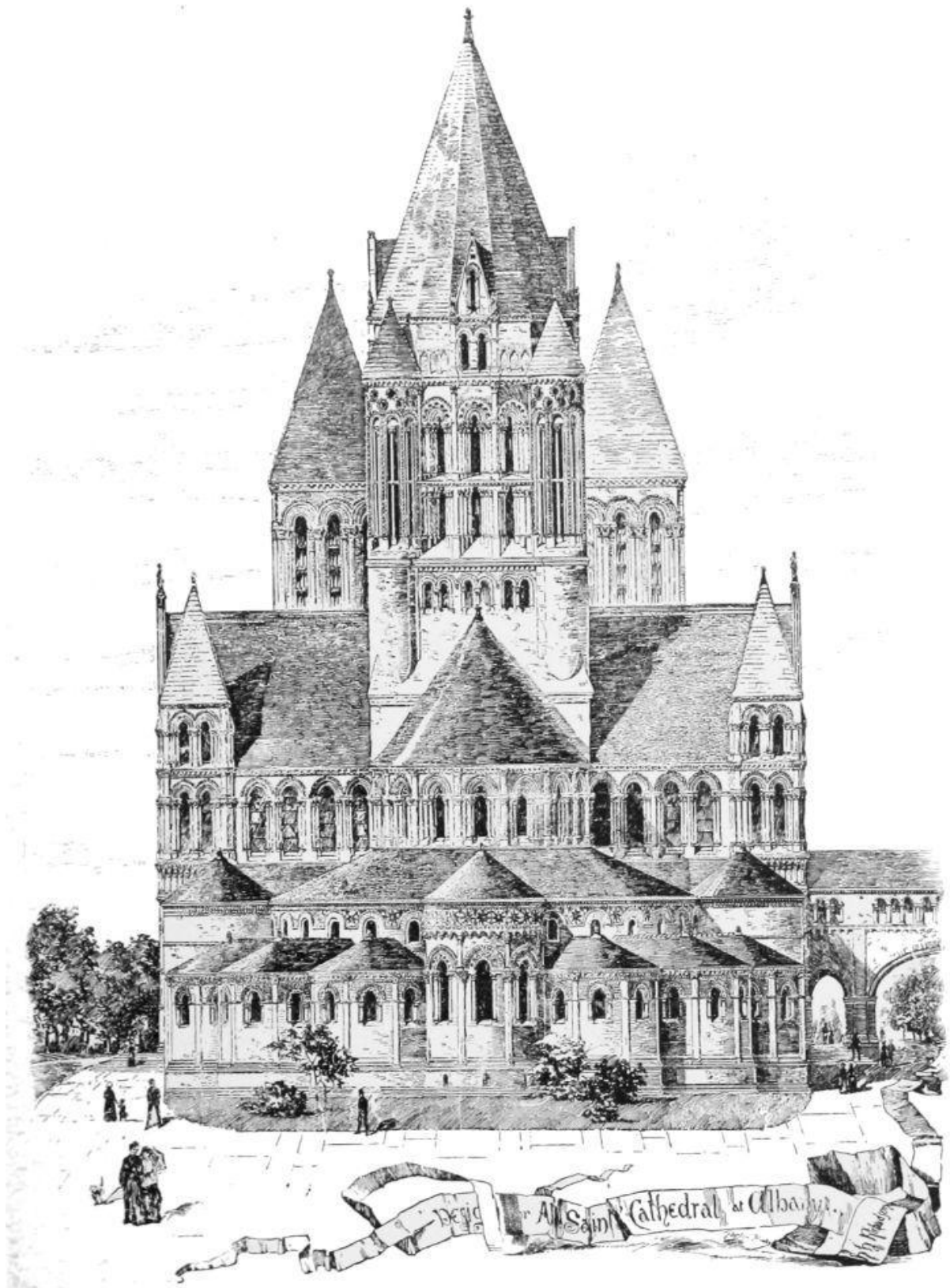


[back](#)

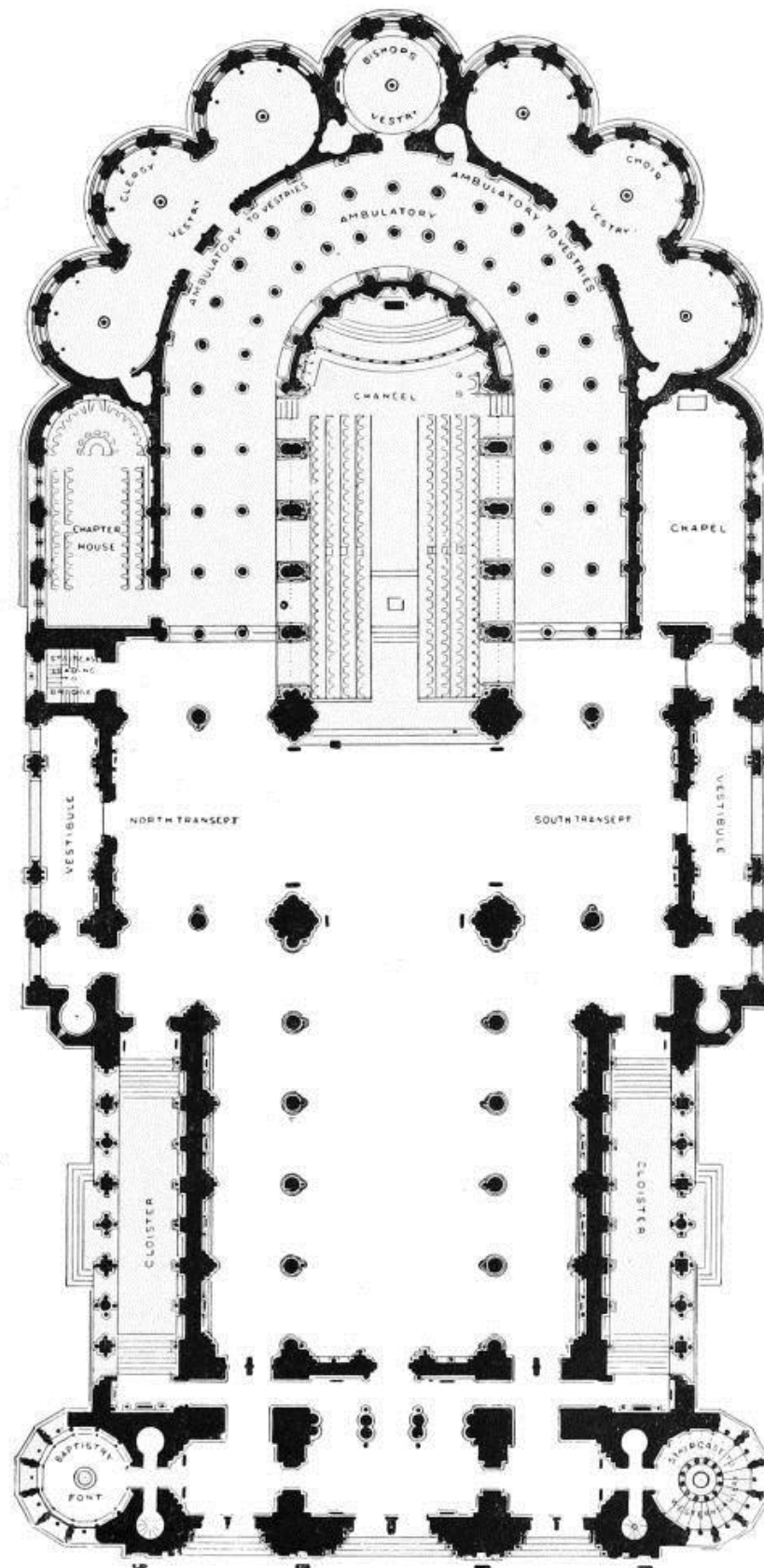


Design for
All Saints' Cathedral:
Albany
by H. H. Richardson.

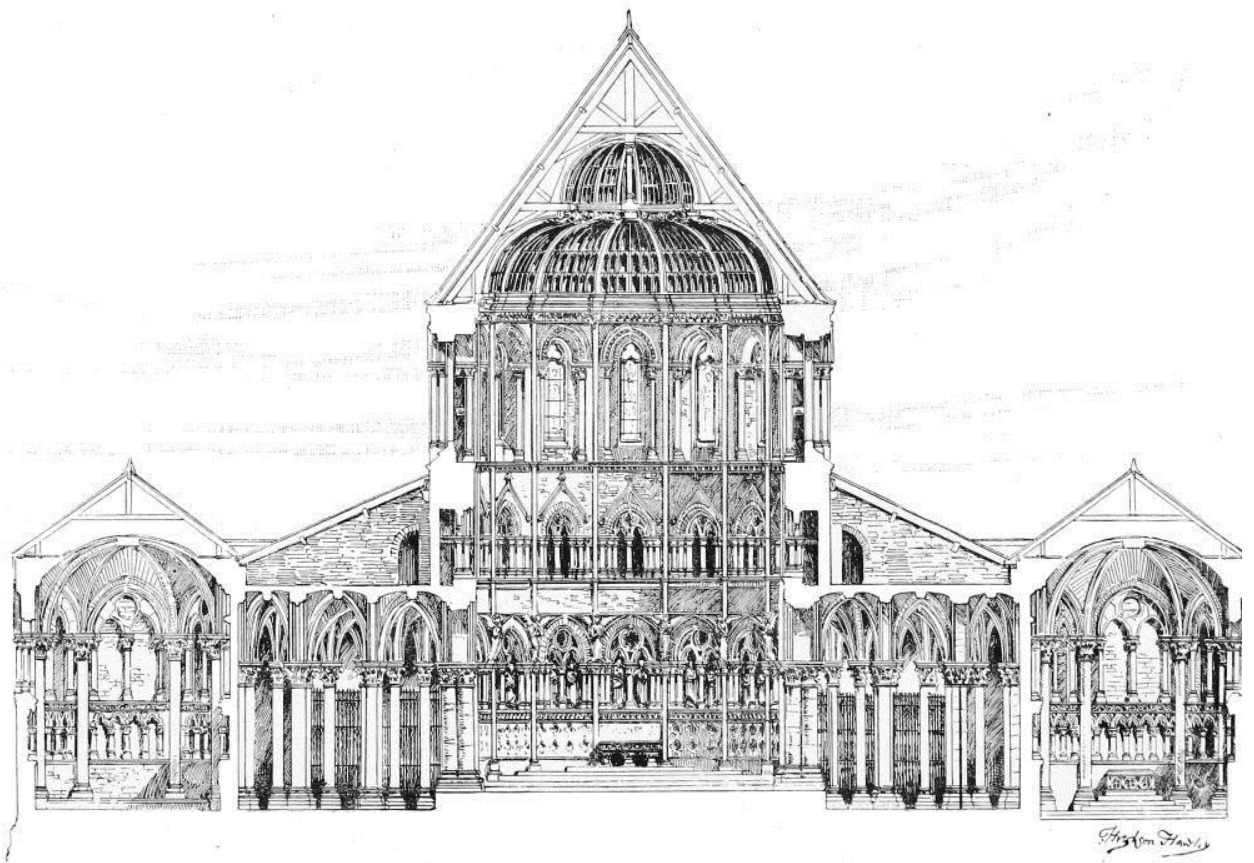
[back](#)



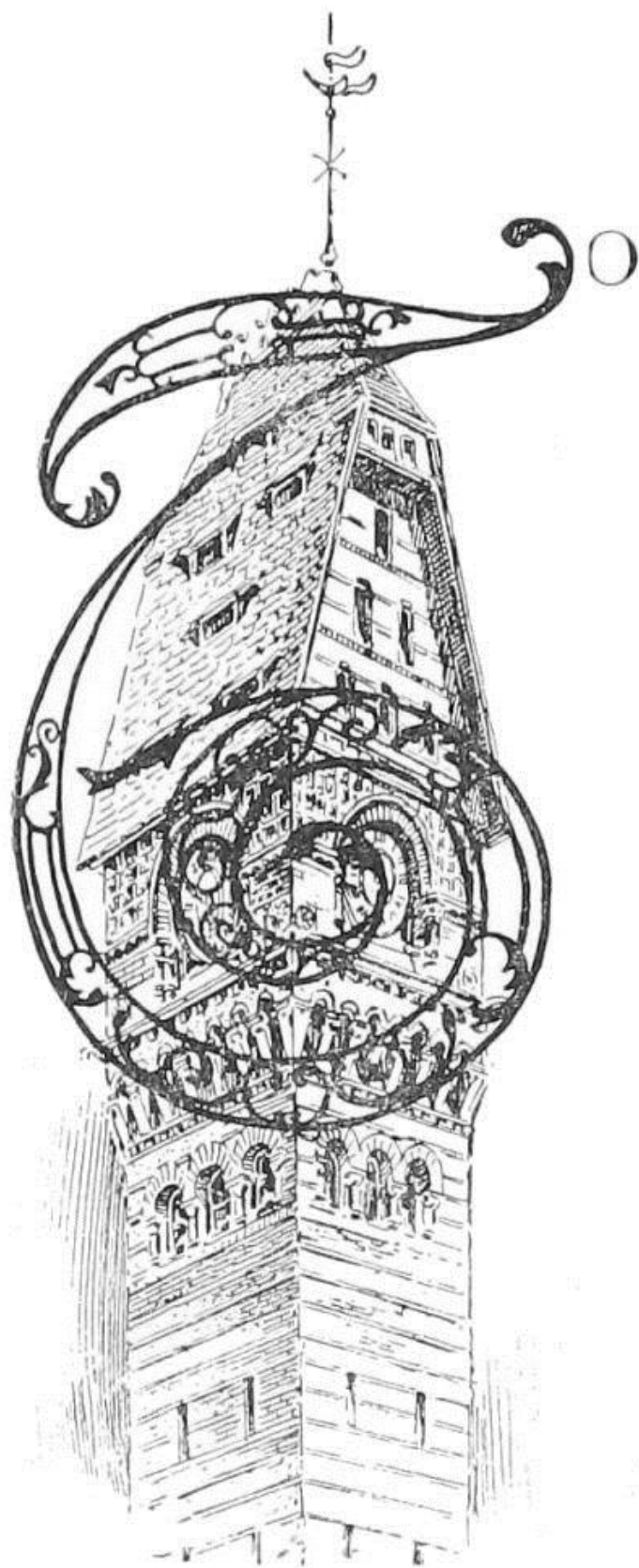
[back](#)



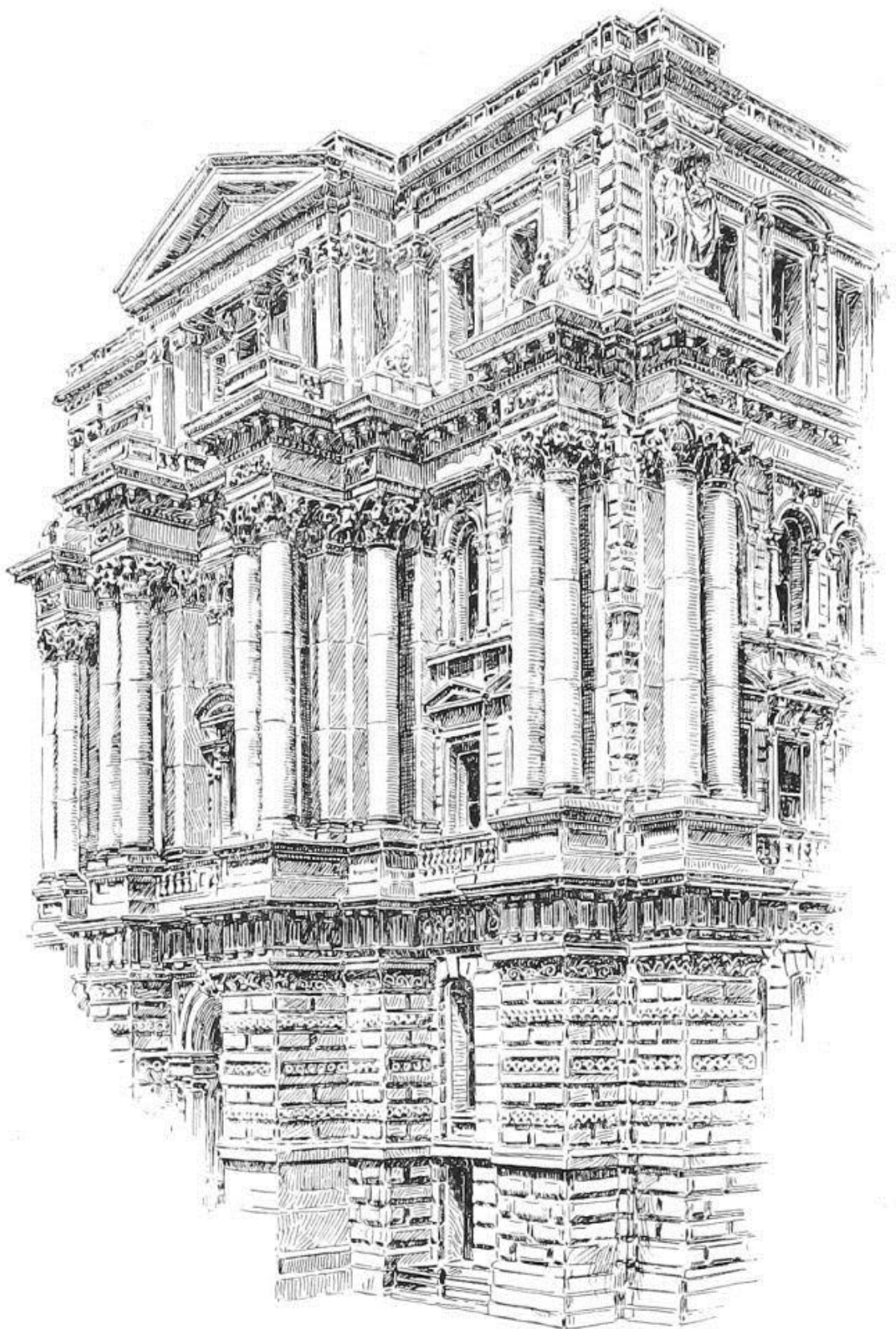
[back](#)



[back](#)



[back](#)



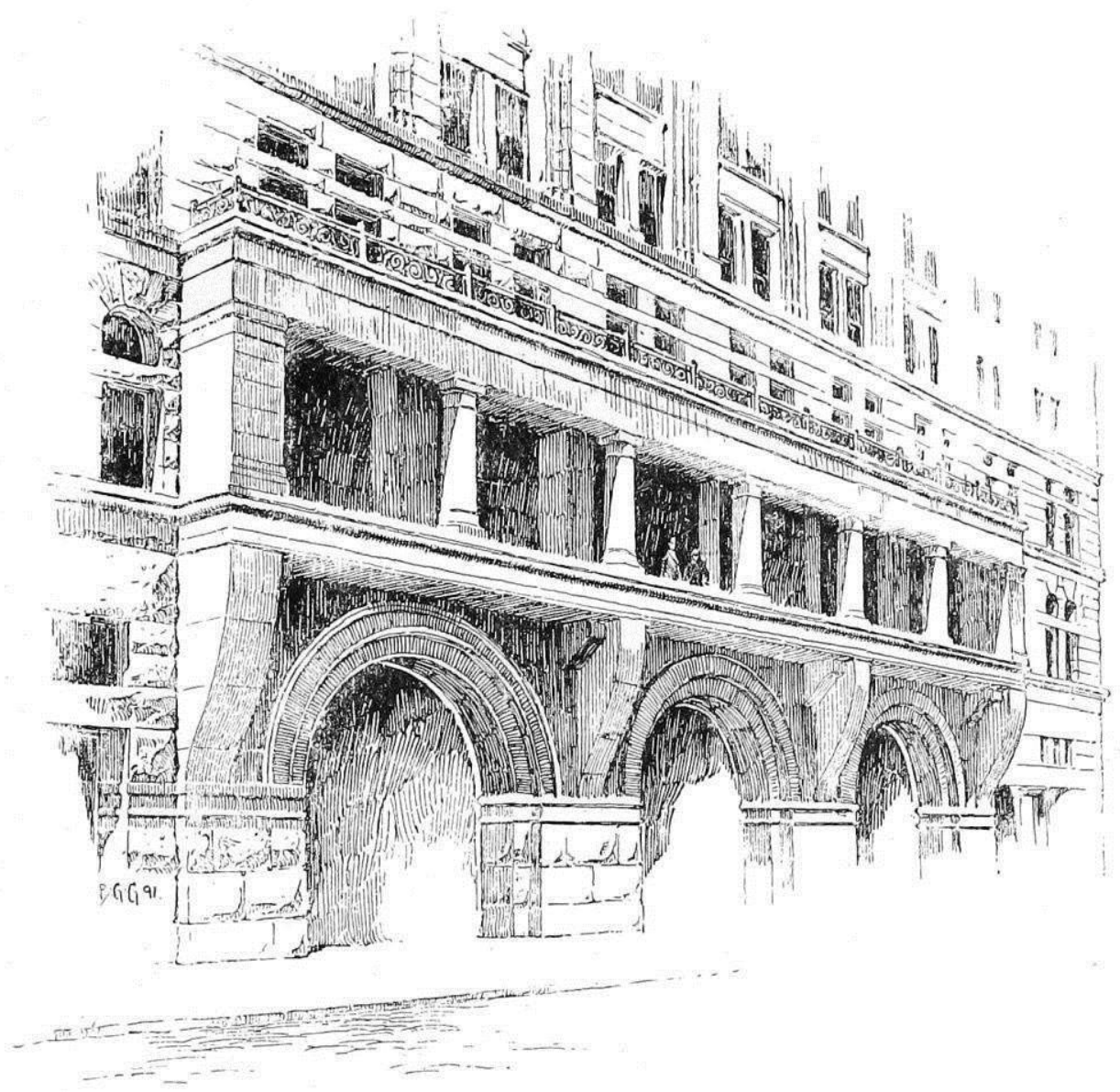
[back](#)



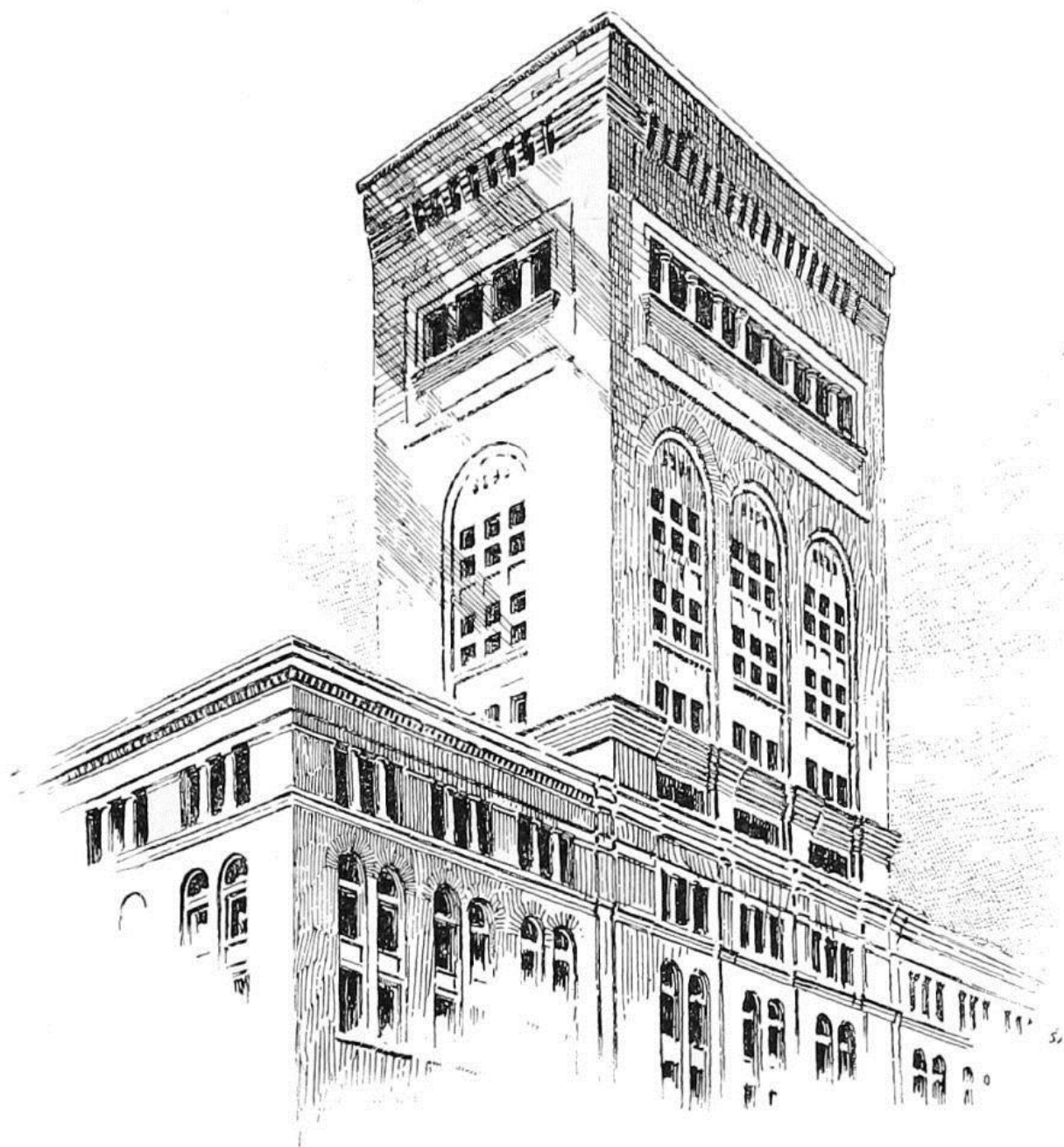
[back](#)



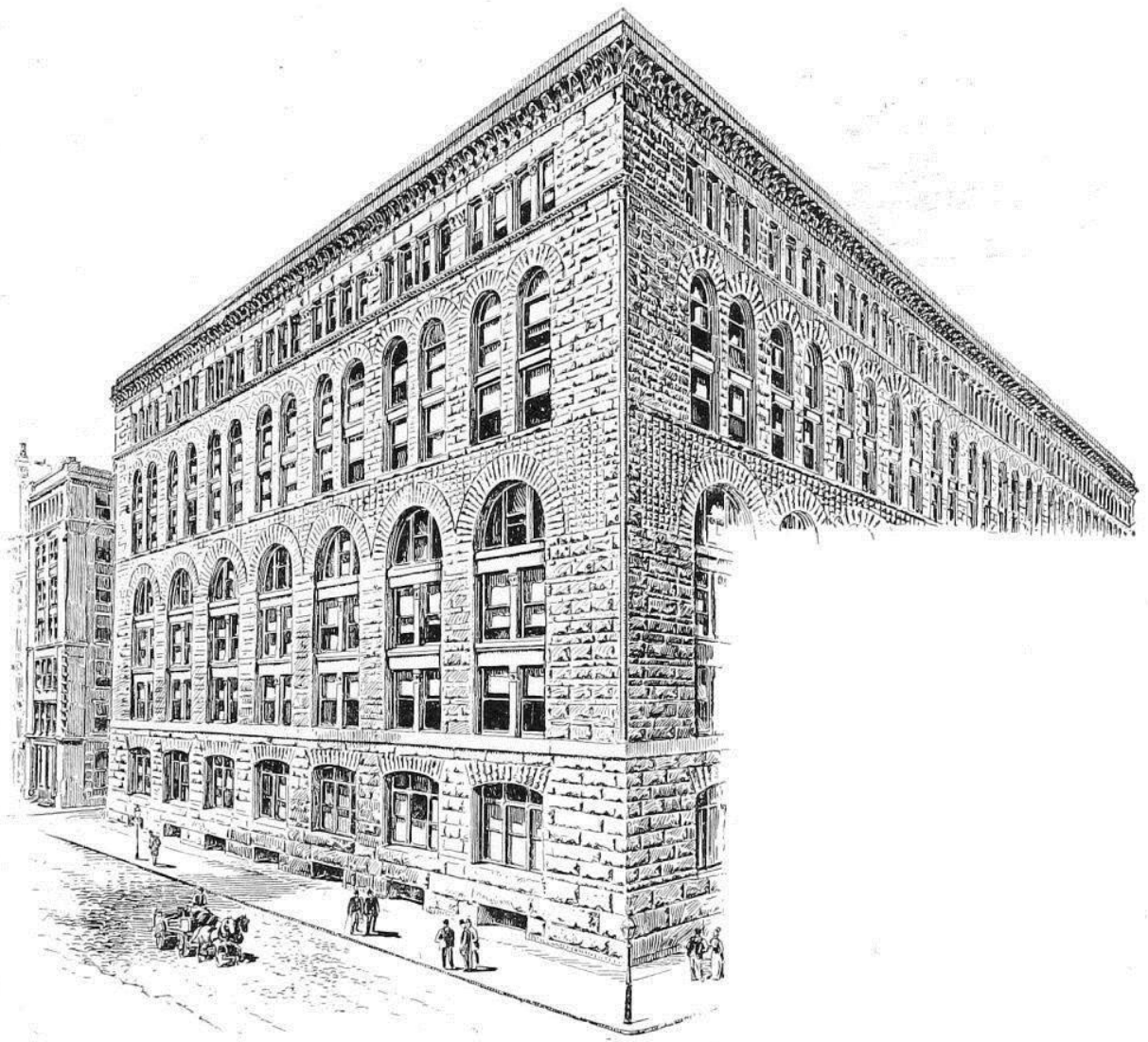
[back](#)



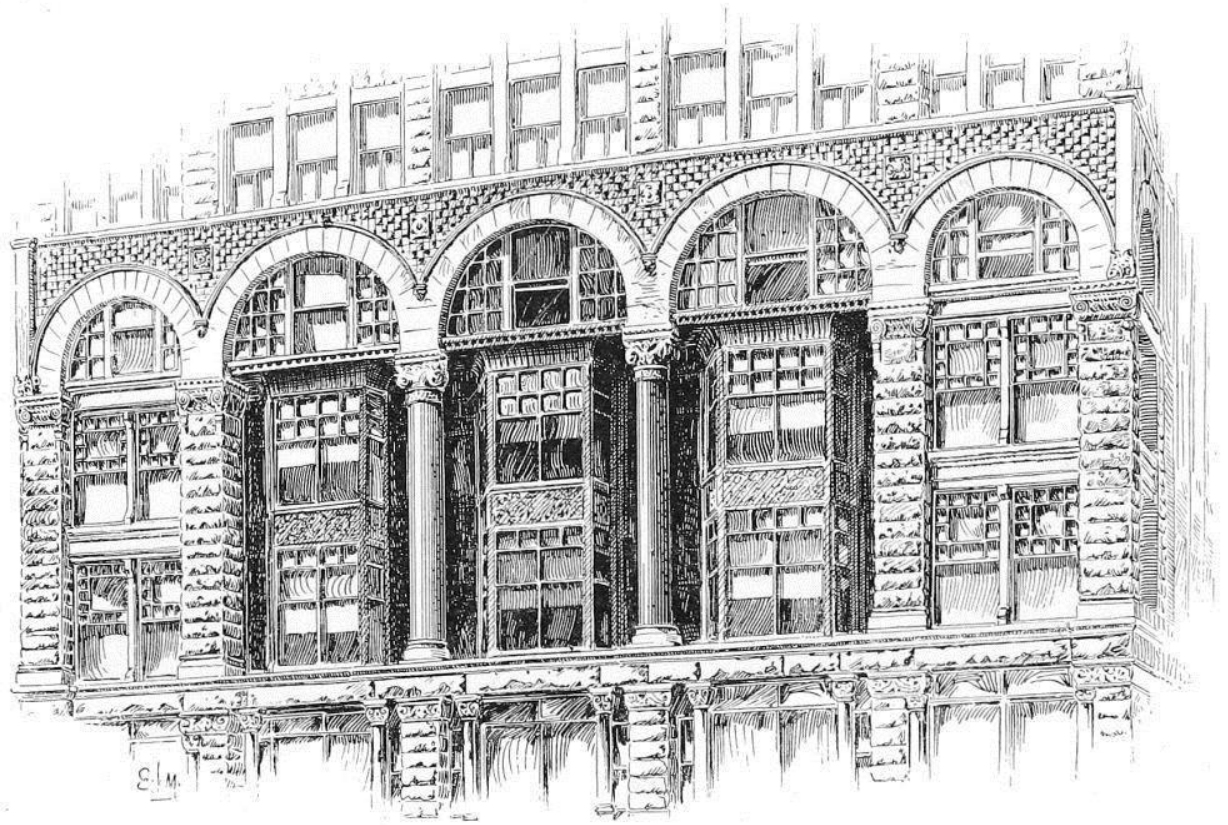
[back](#)



[back](#)



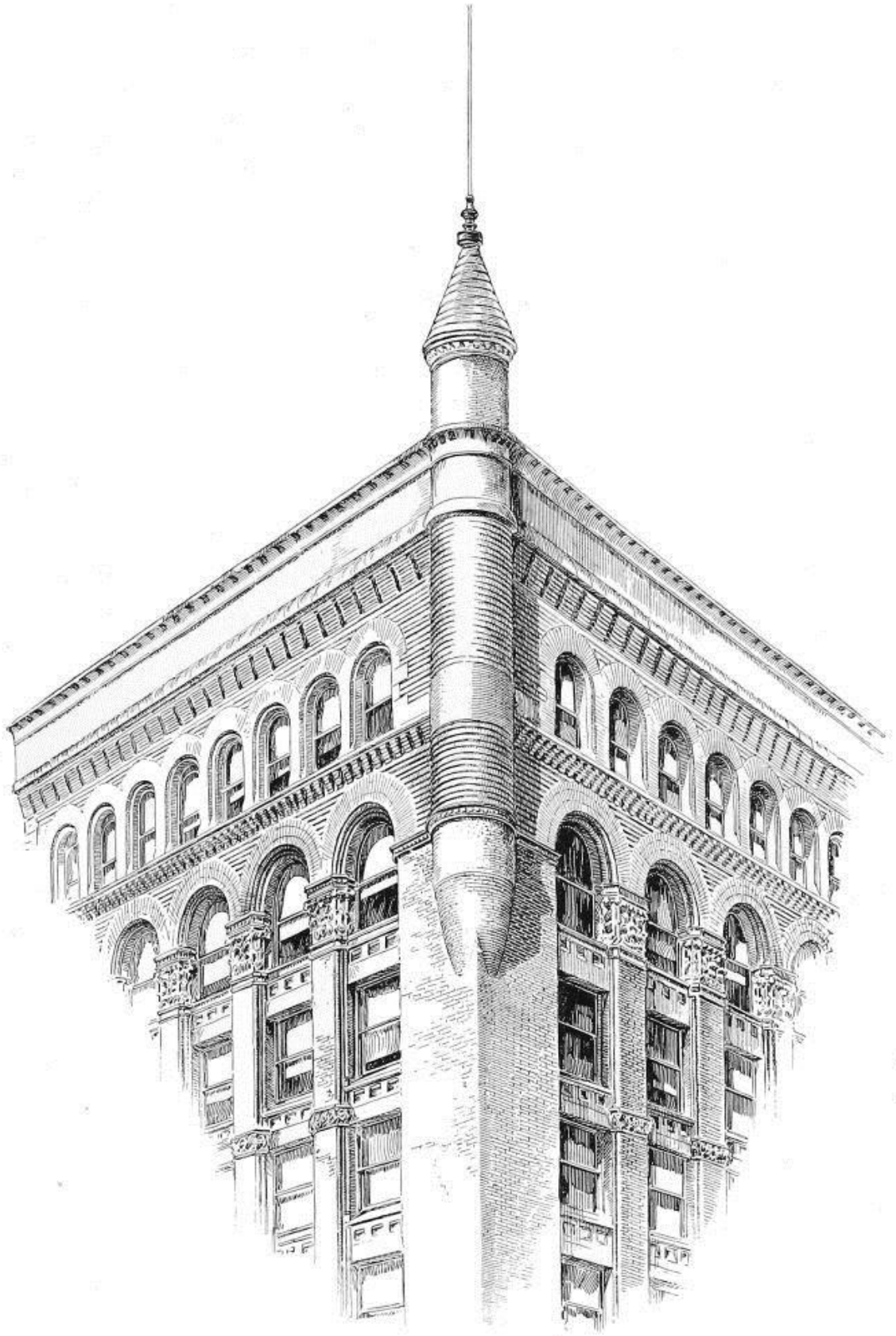
[back](#)



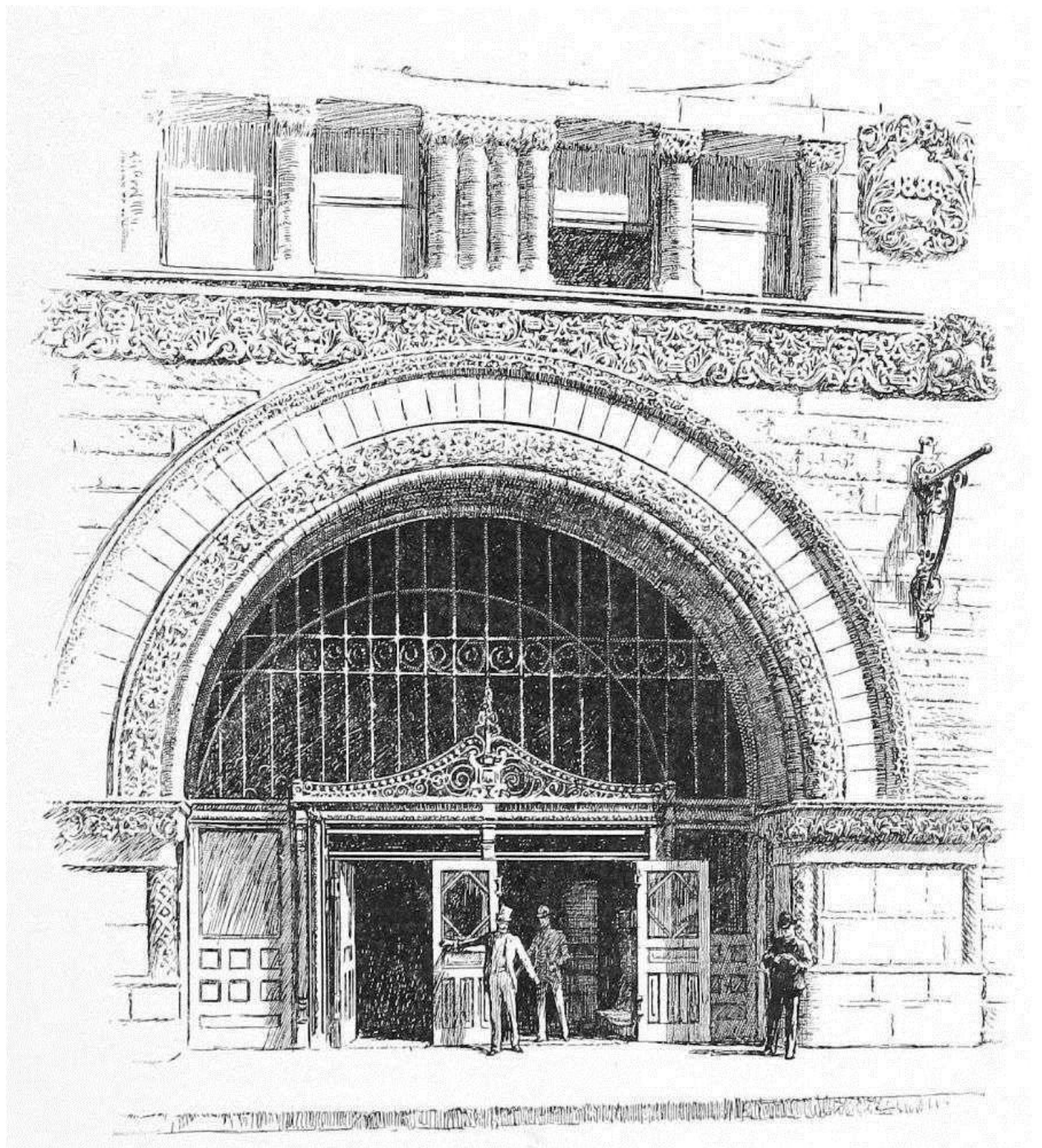
[back](#)



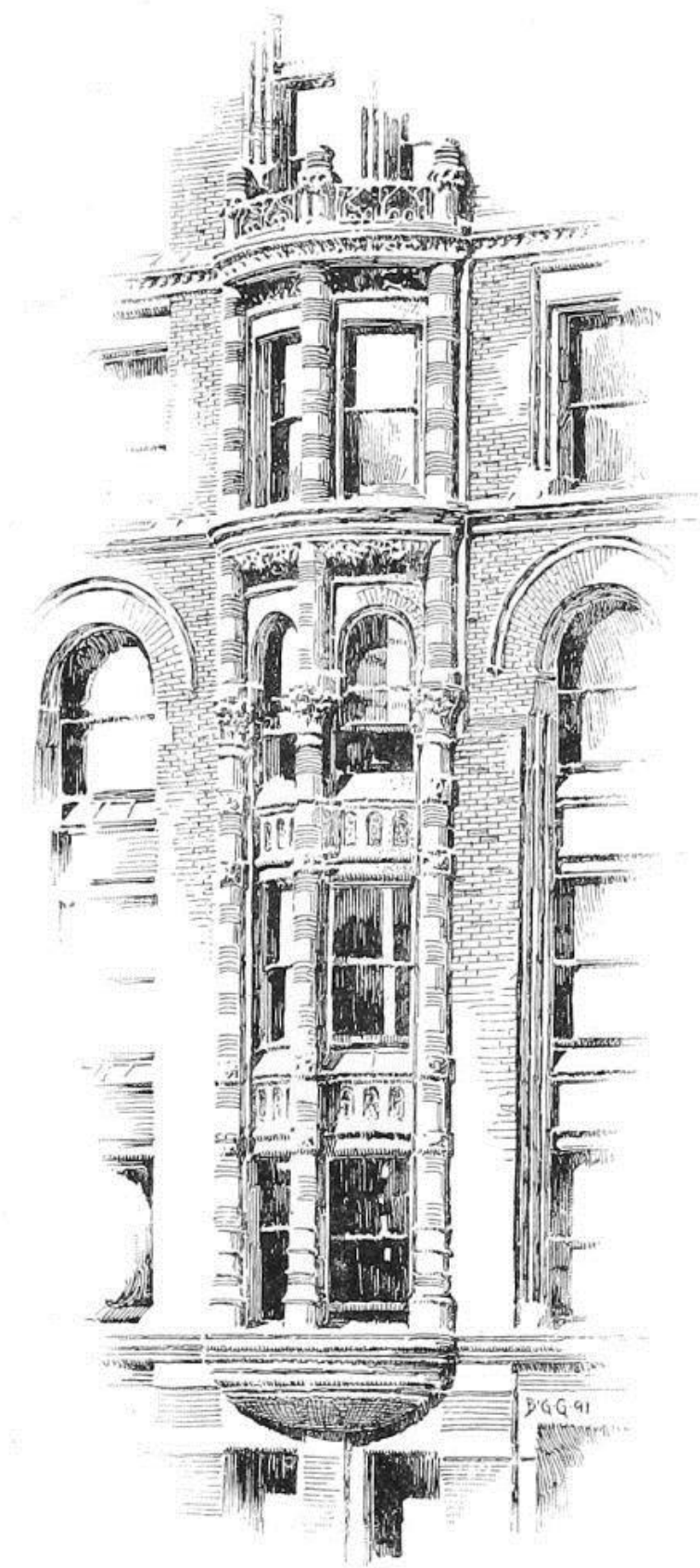
[back](#)



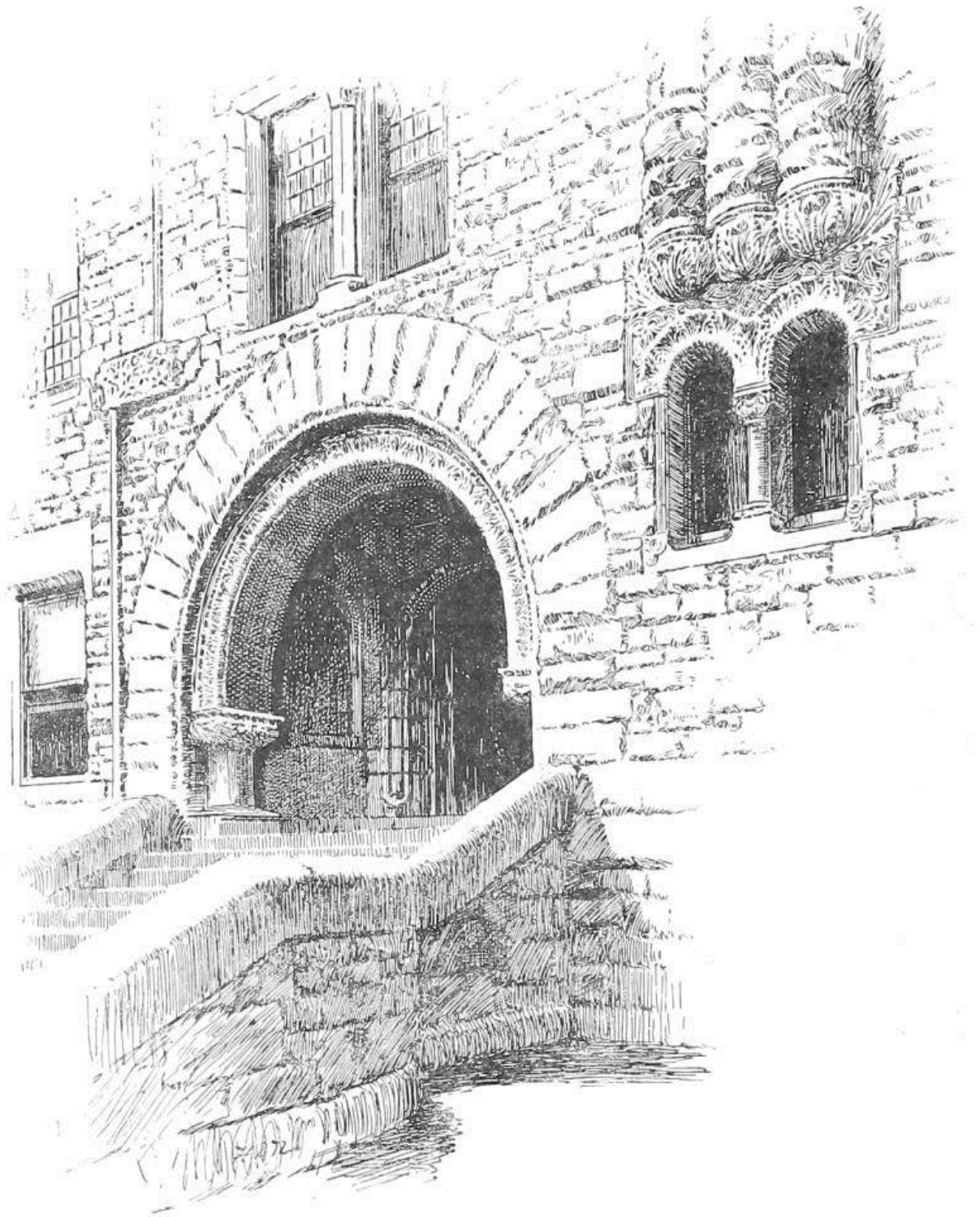
[back](#)



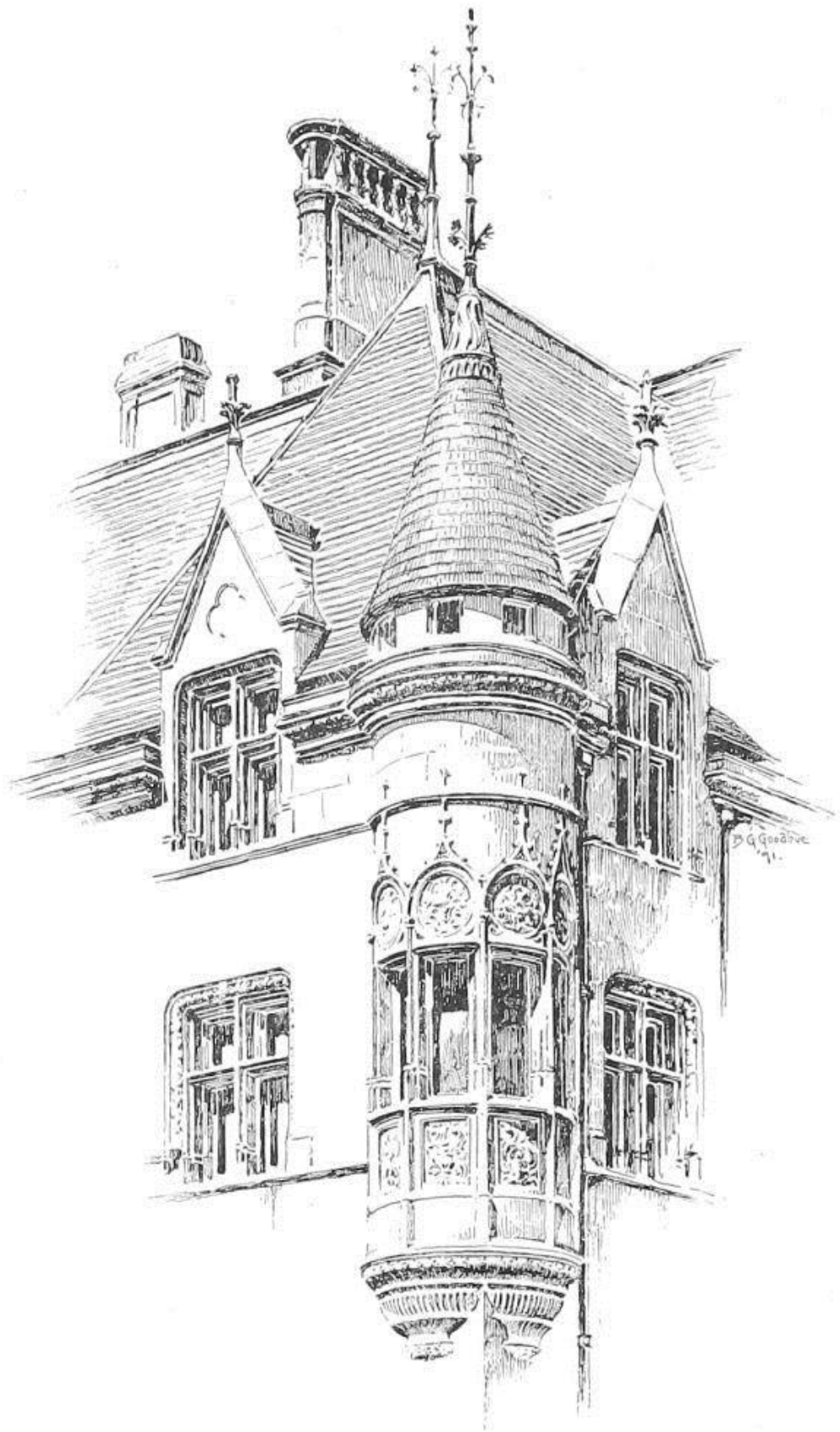
[back](#)



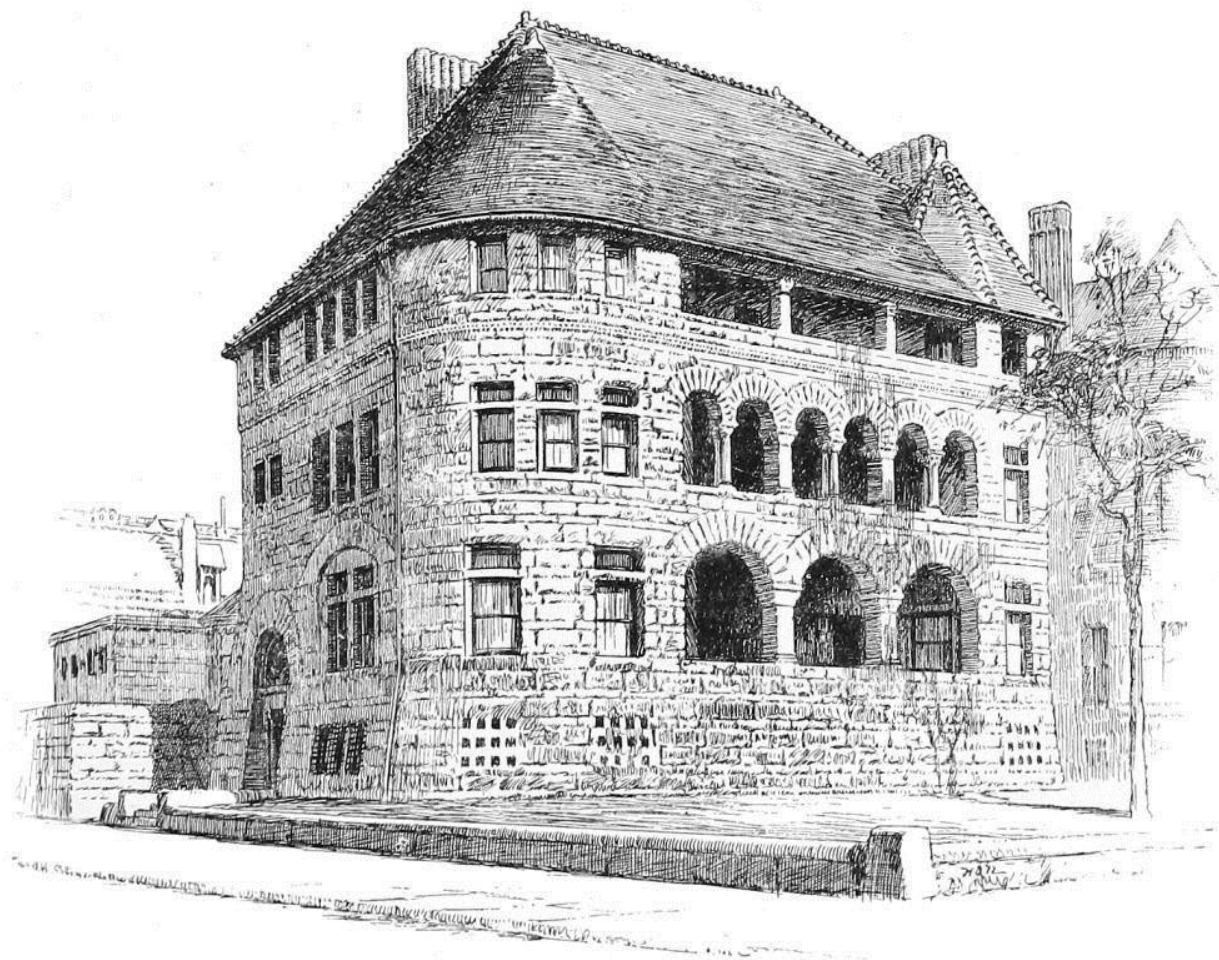
[back](#)



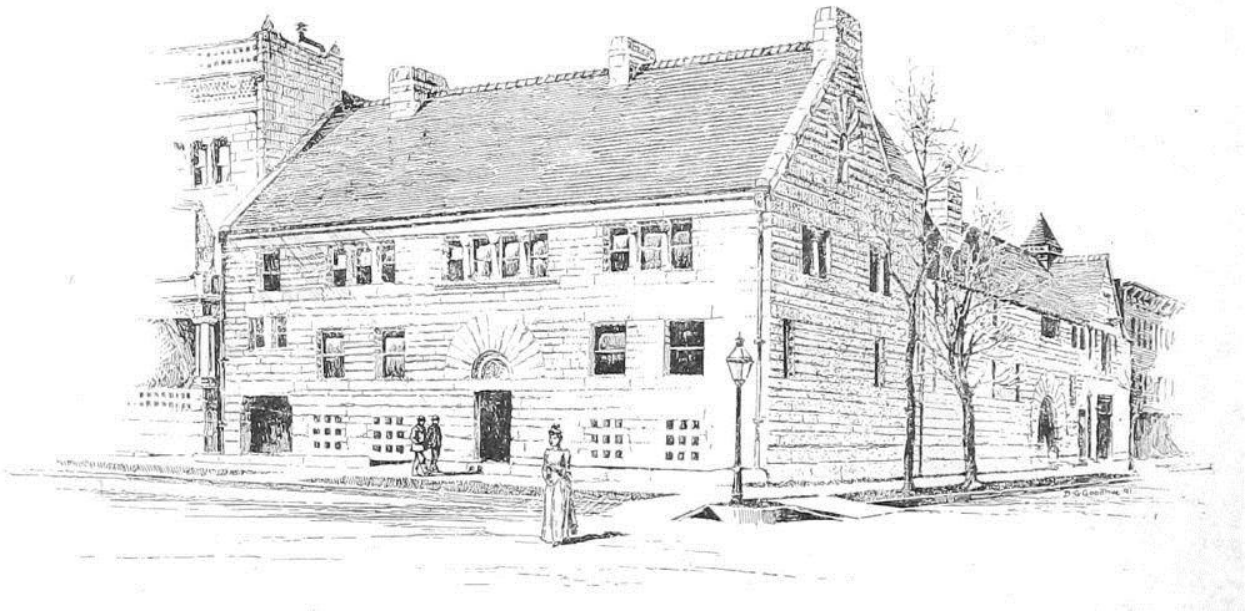
[back](#)



[back](#)



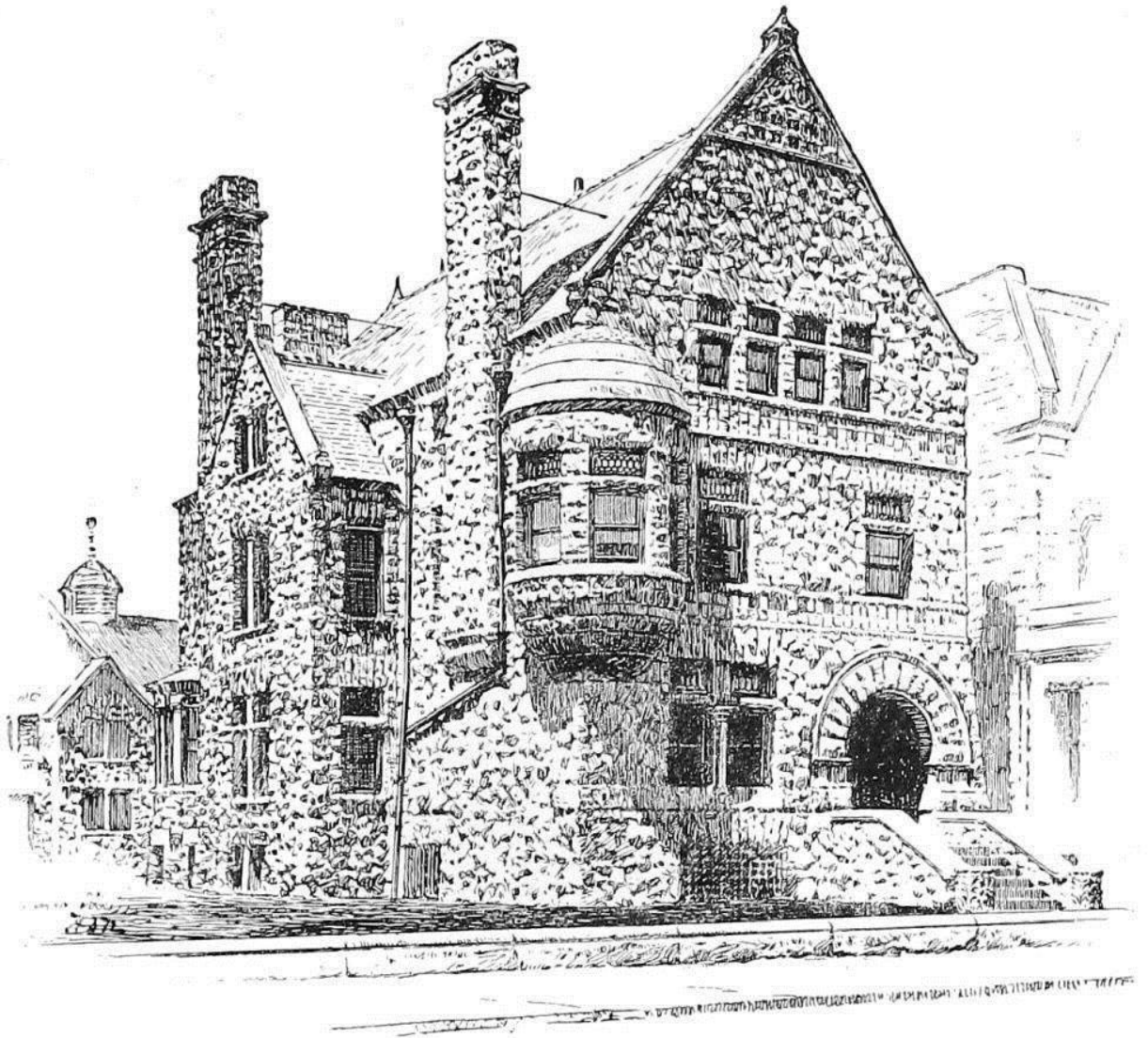
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



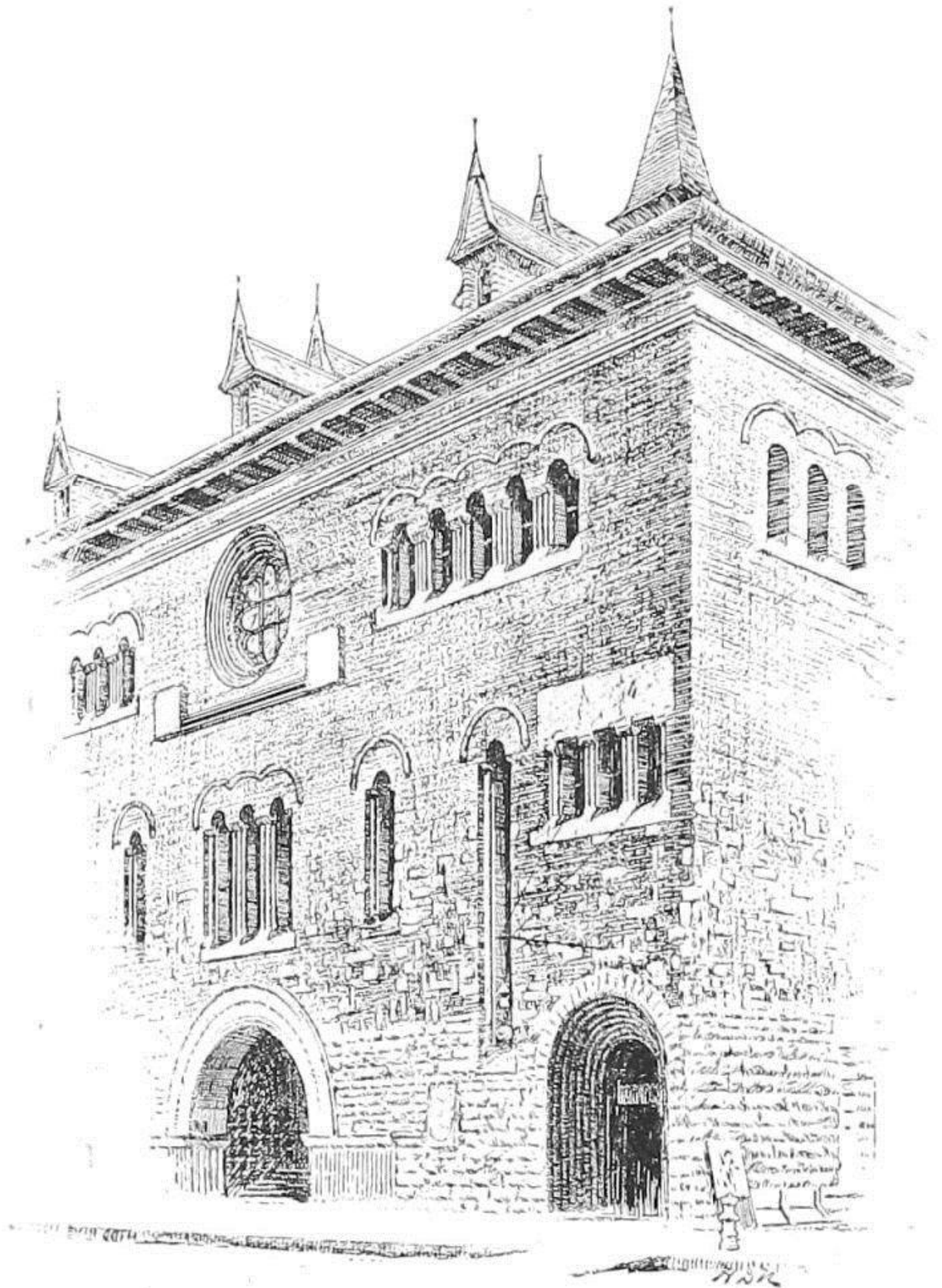
[back](#)



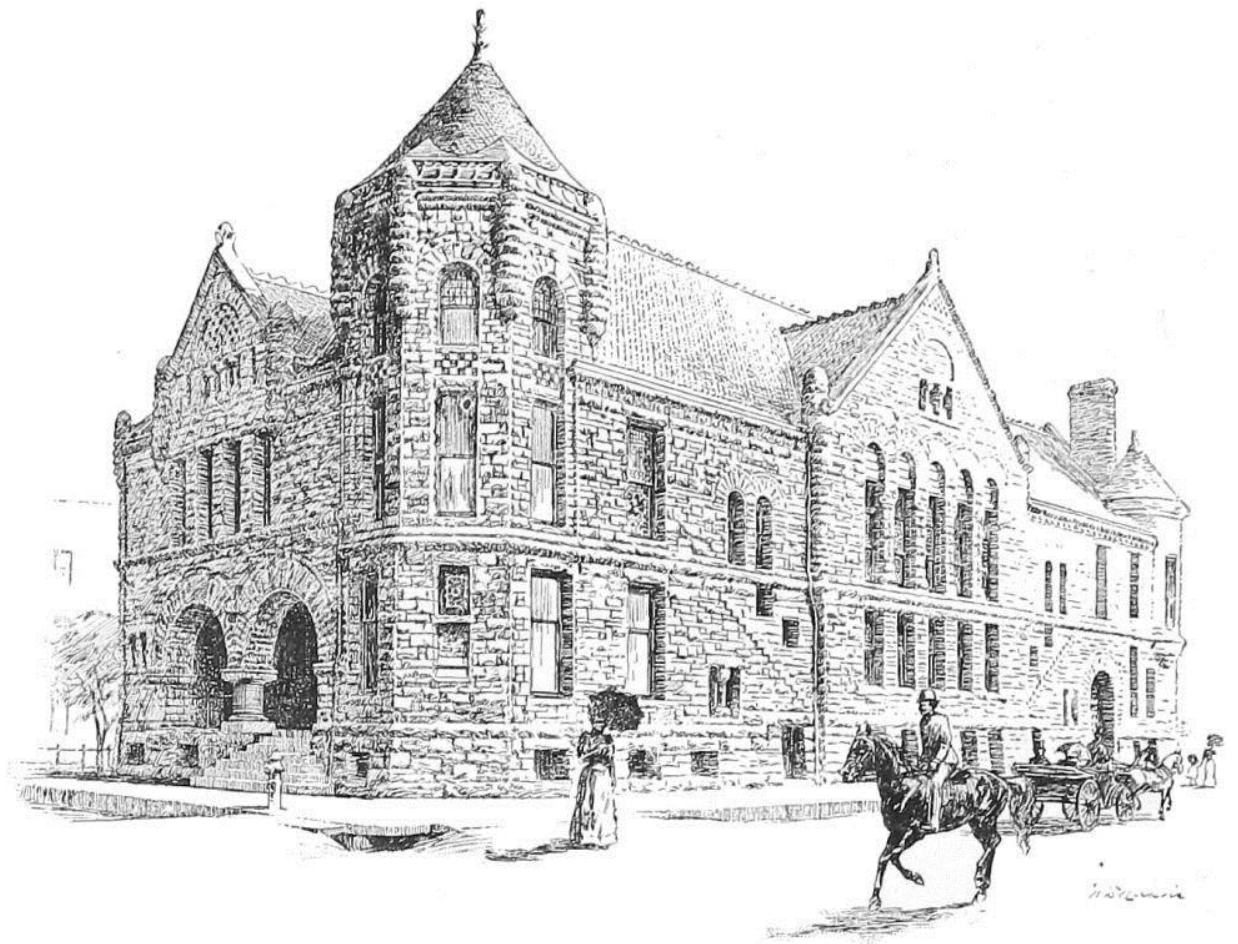
[back](#)



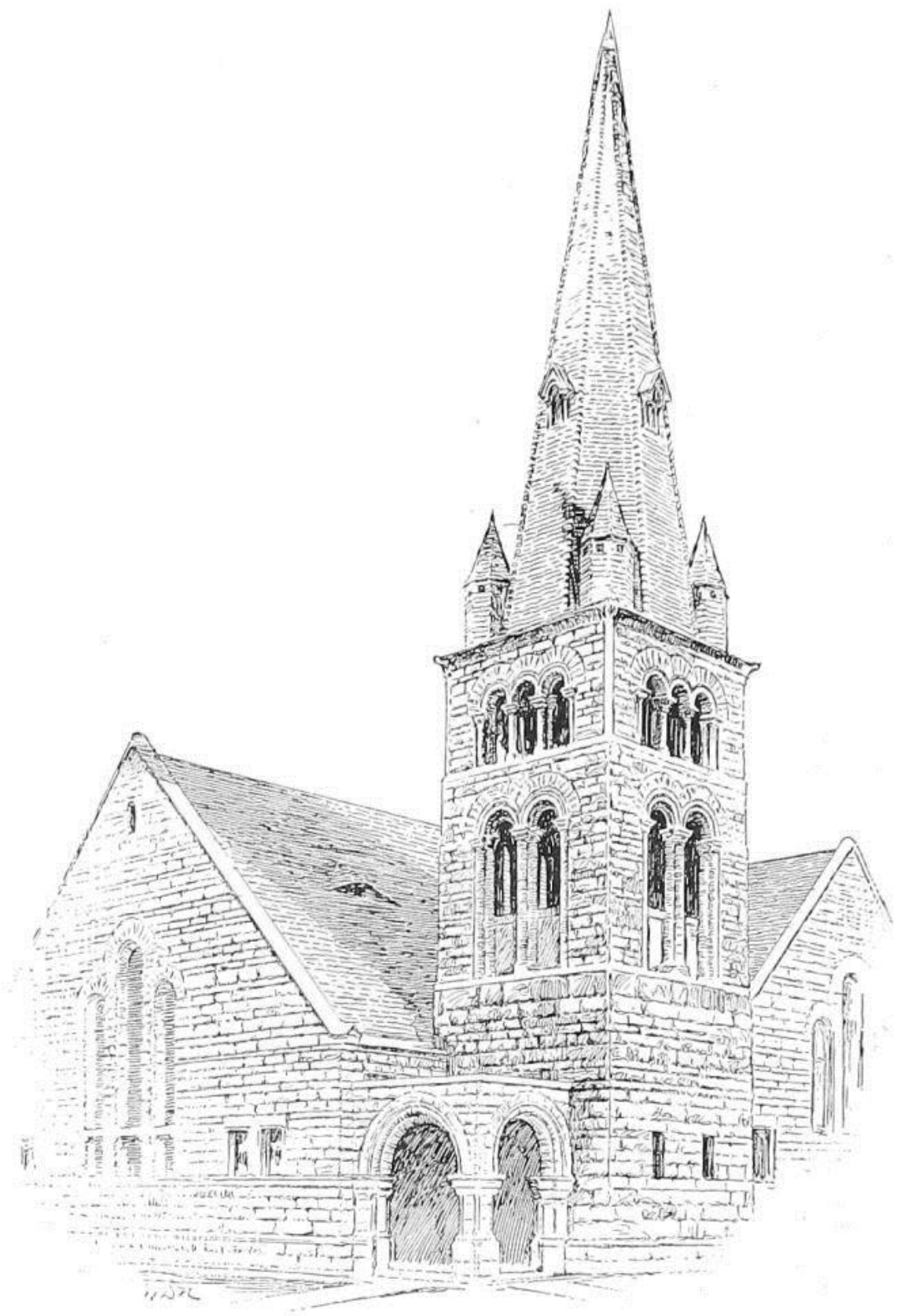
[back](#)



[back](#)



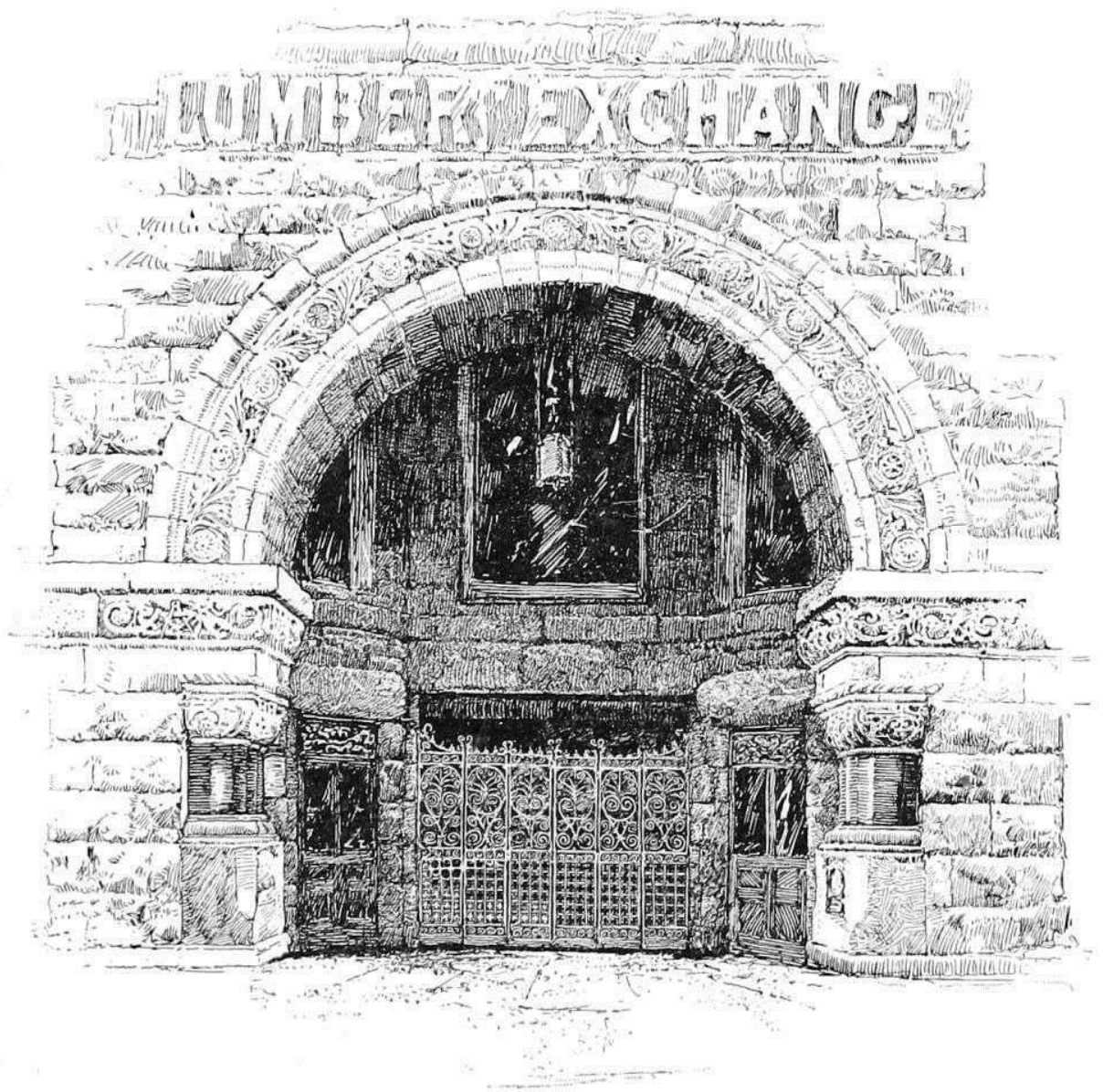
[back](#)



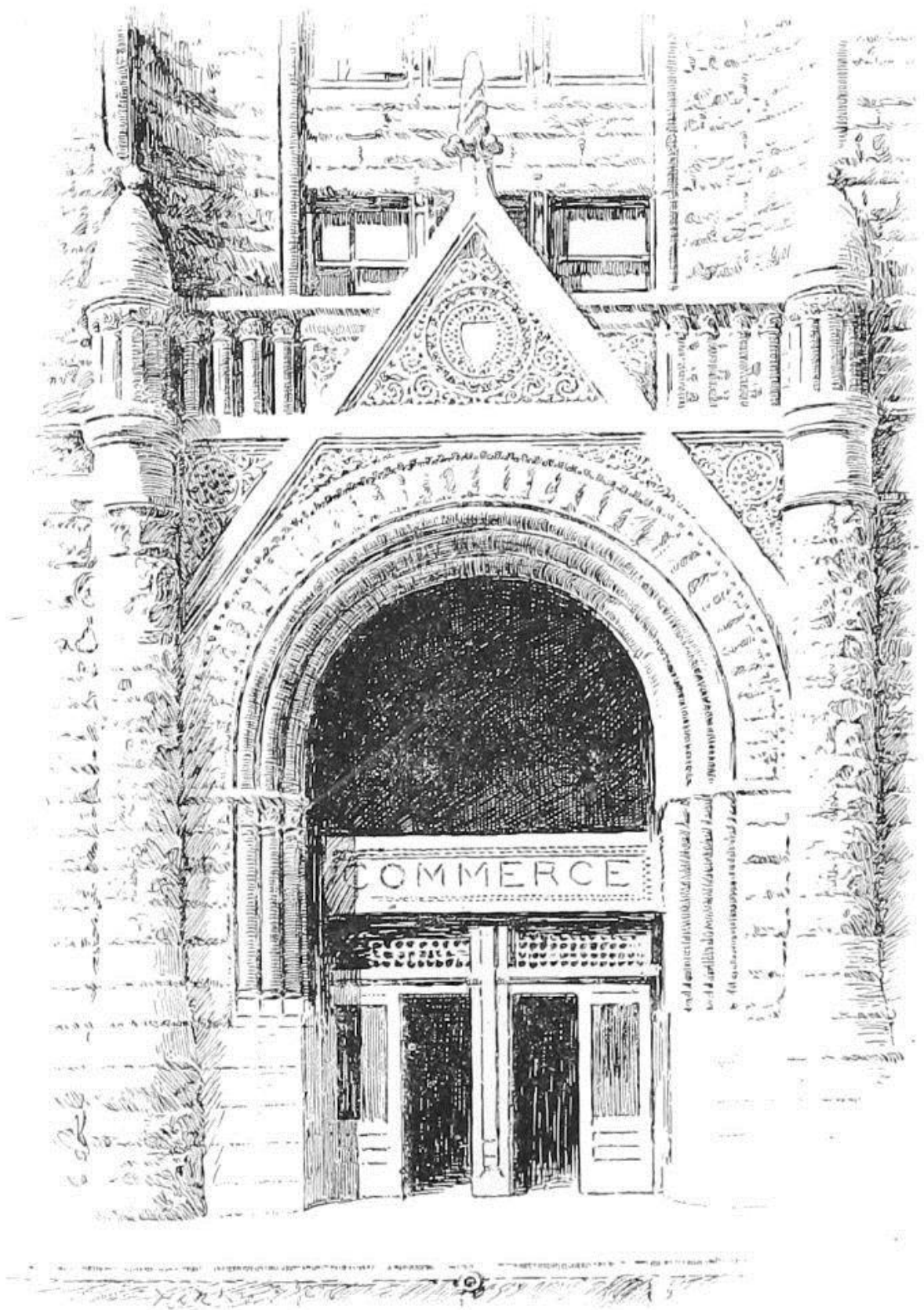
[back](#)



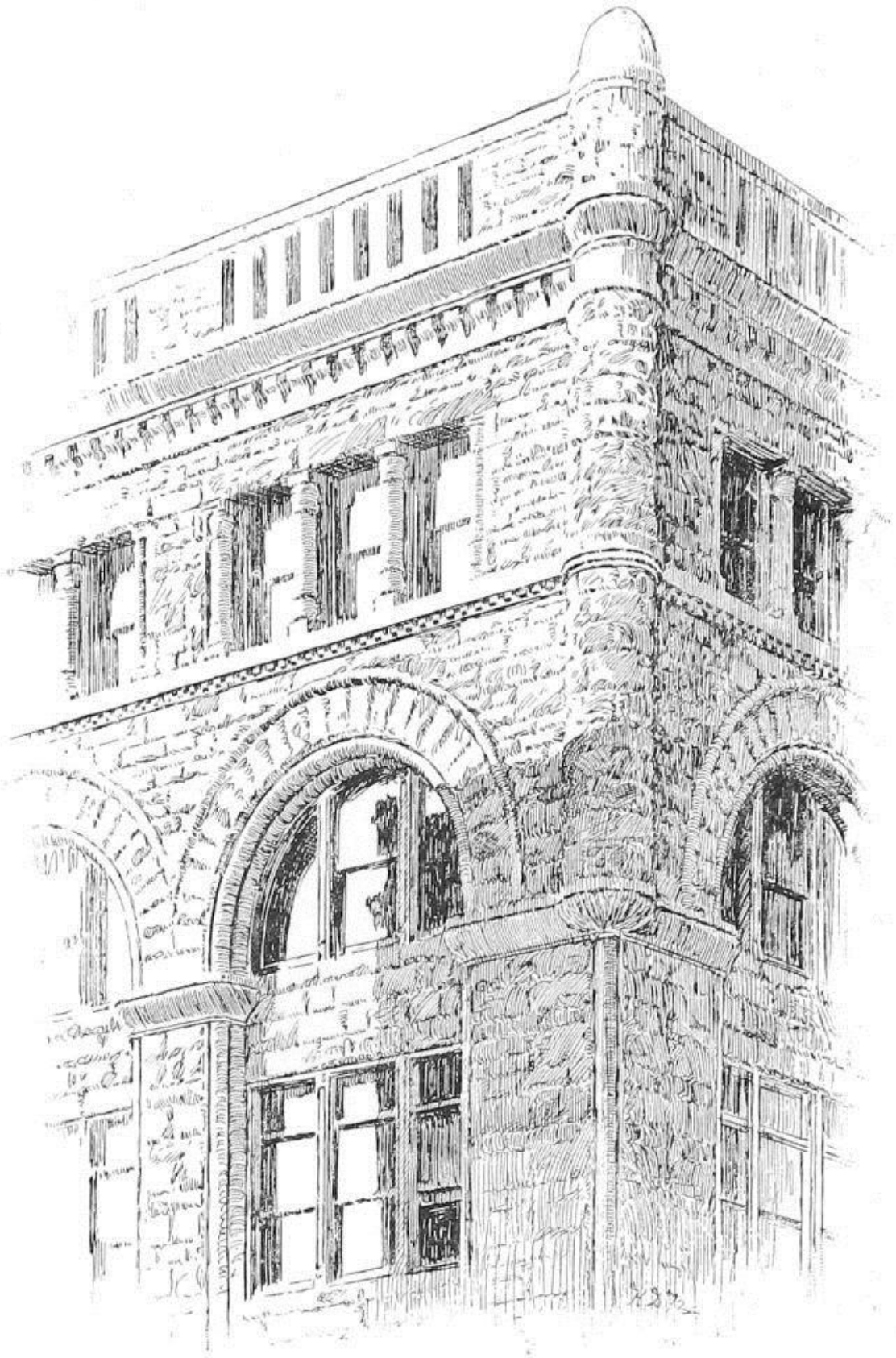
[back](#)



[back](#)



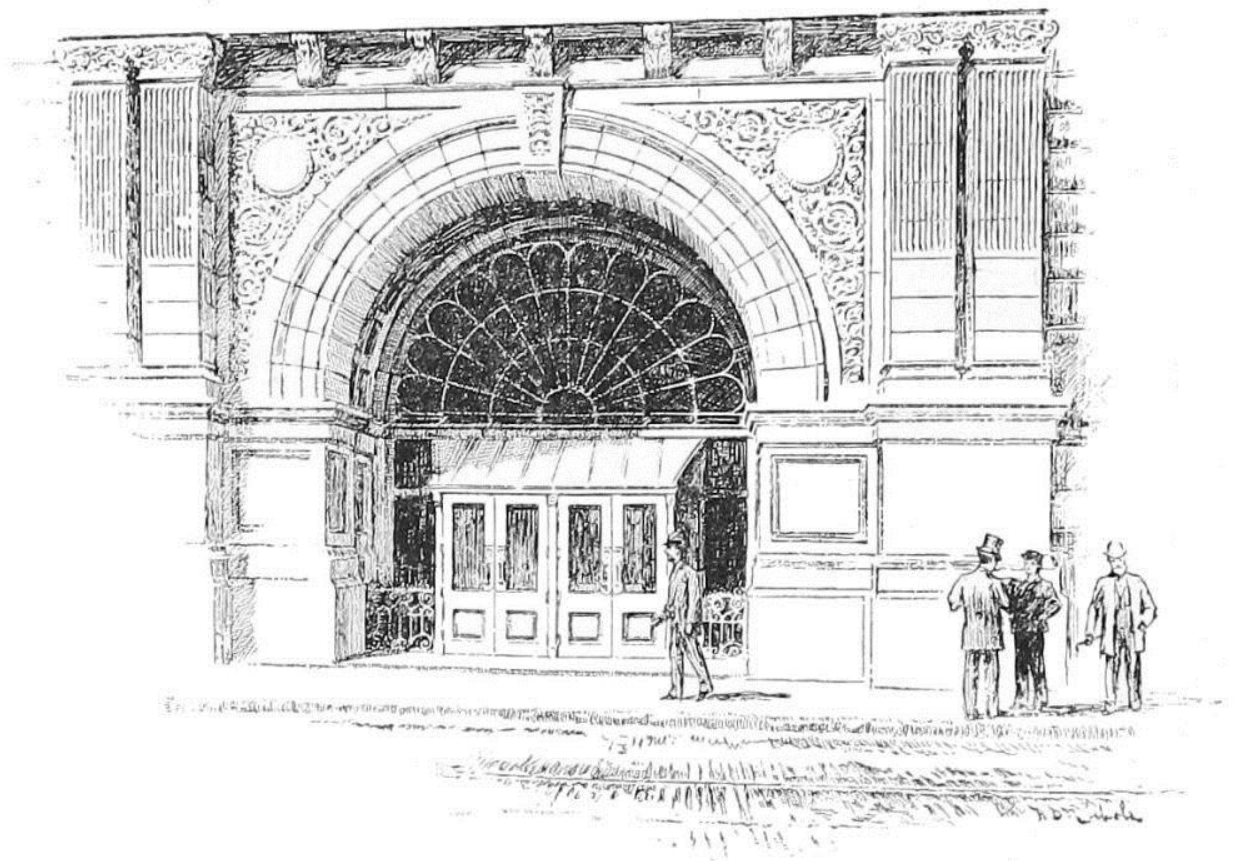
[back](#)



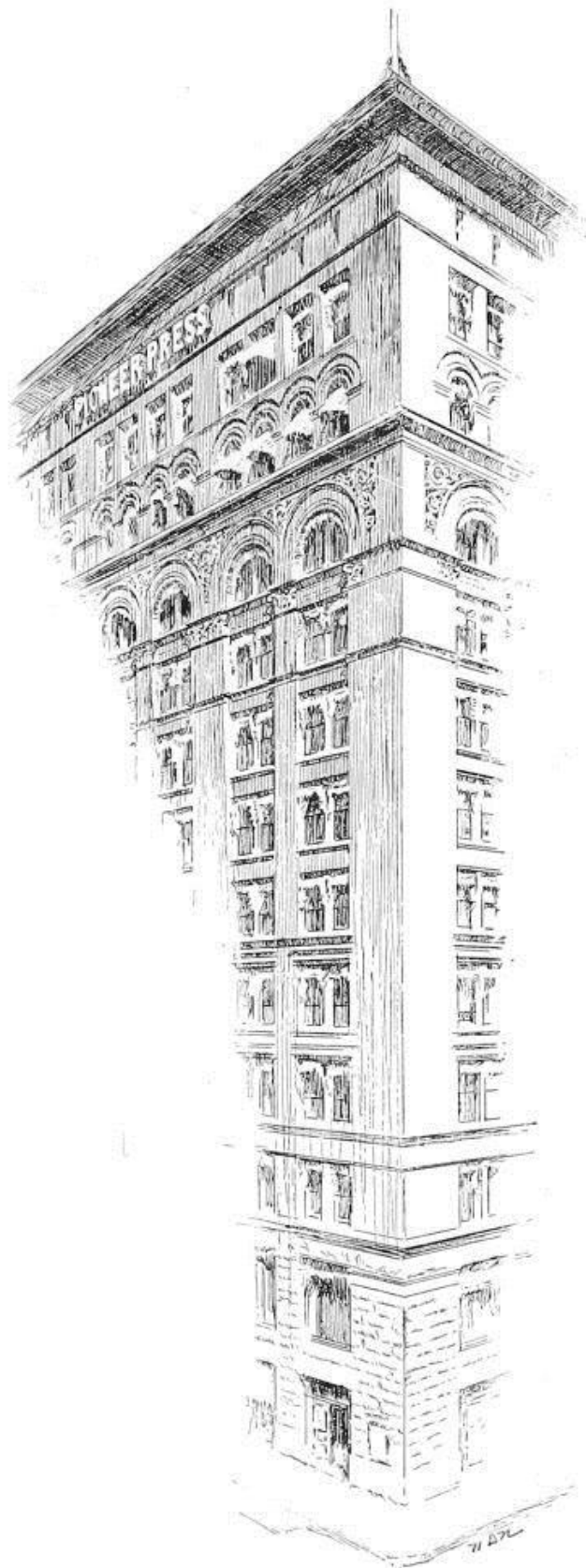
[back](#)



[back](#)



[back](#)



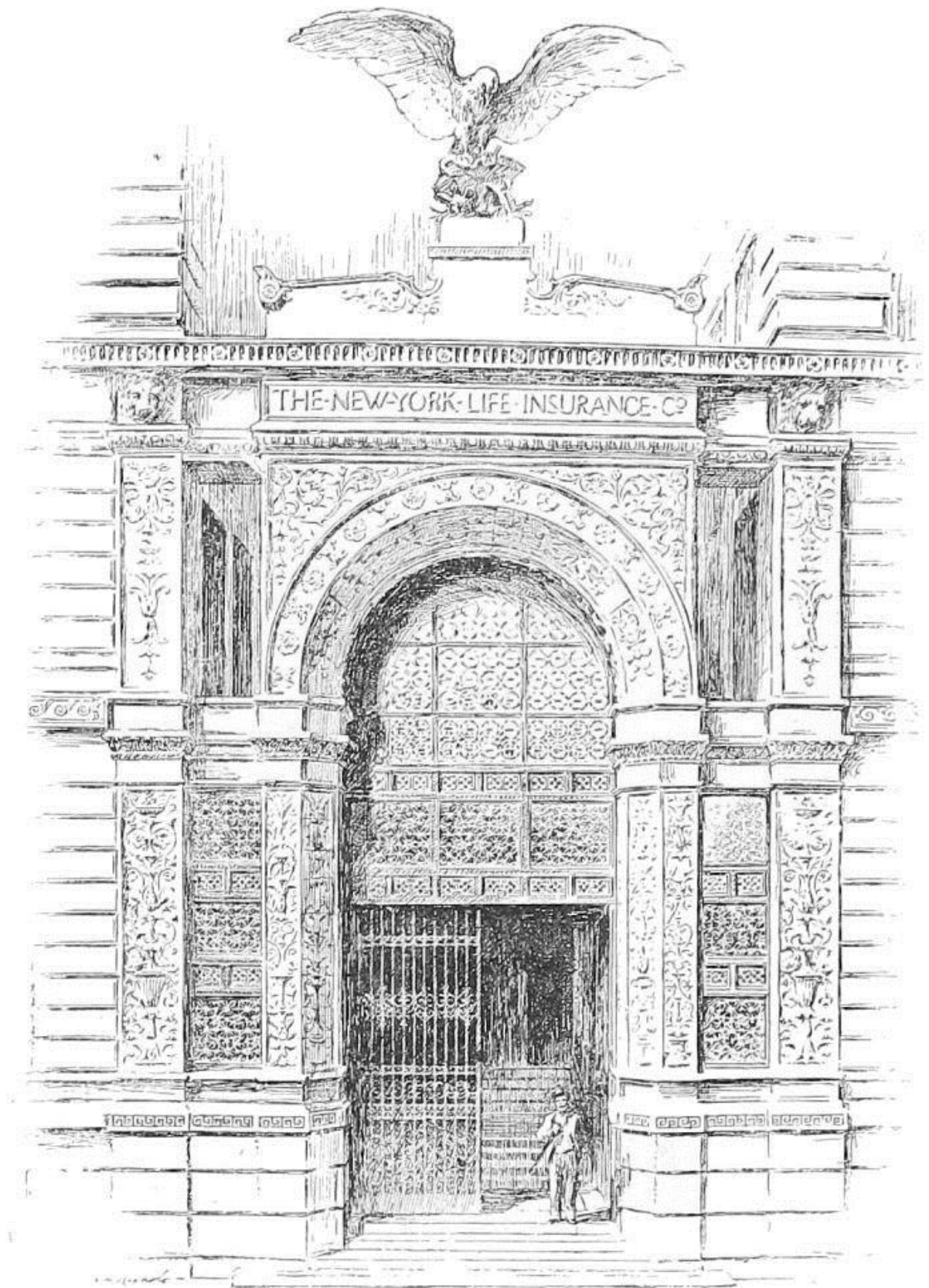
[back](#)



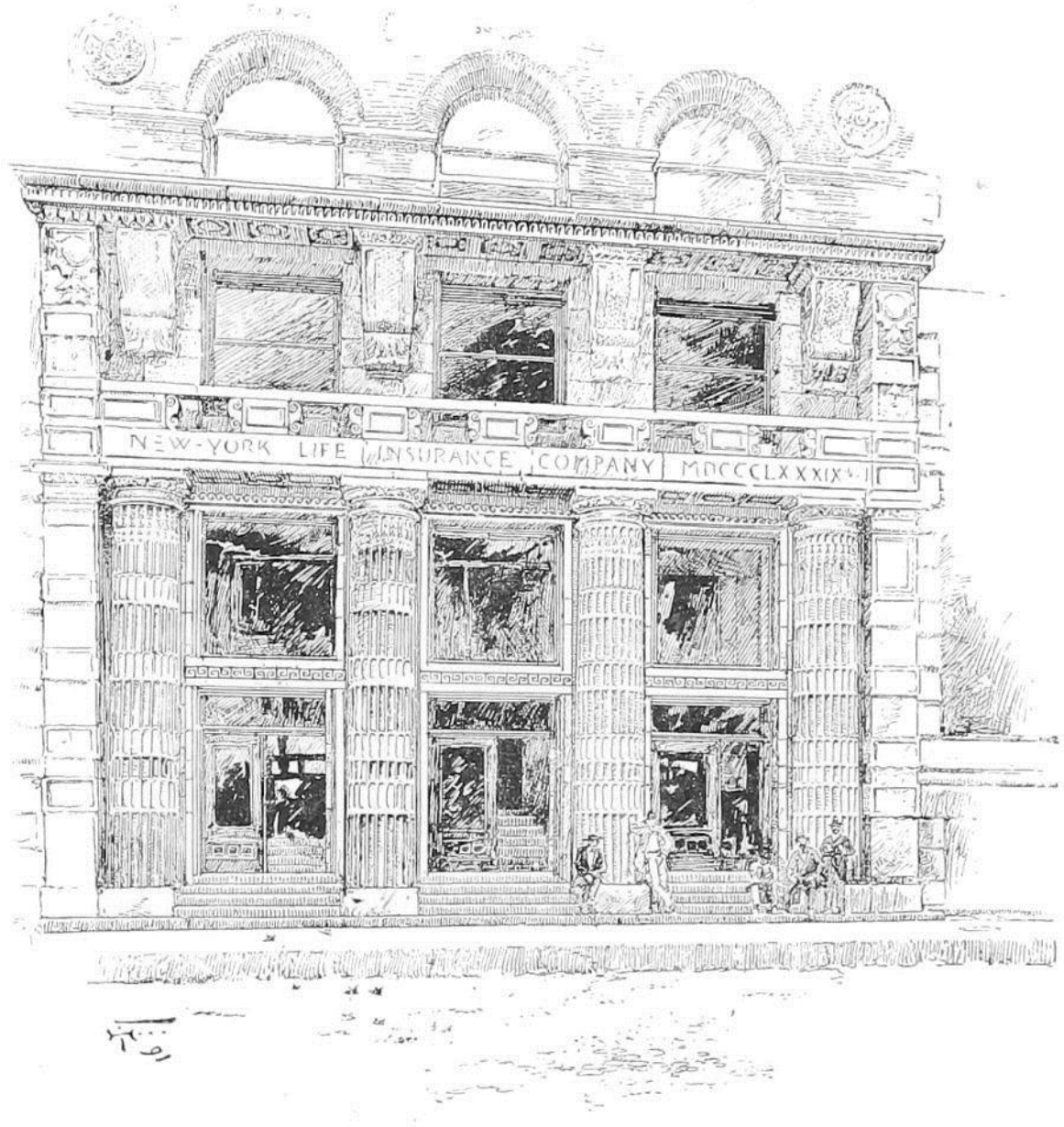
[back](#)



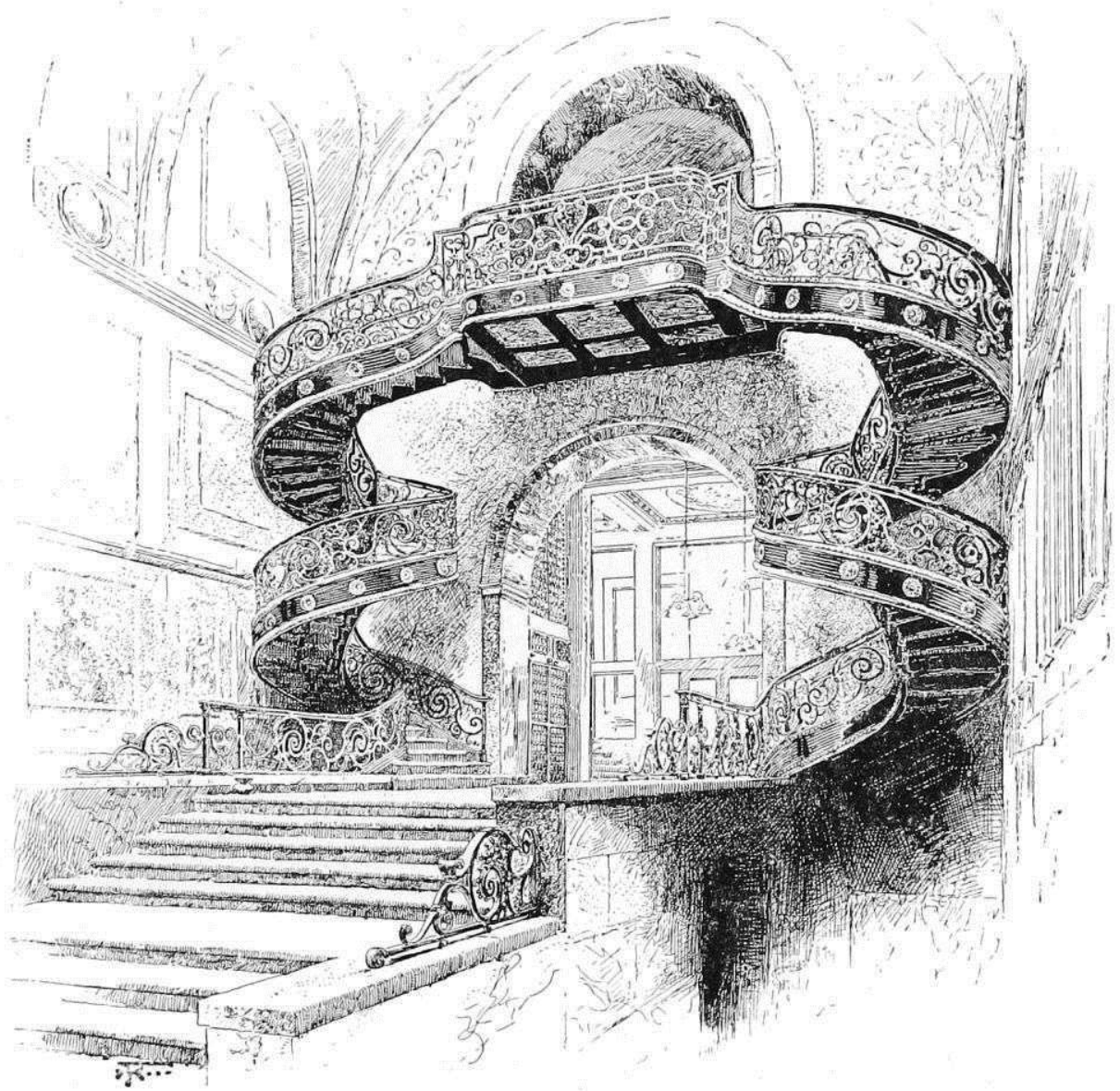
[back](#)



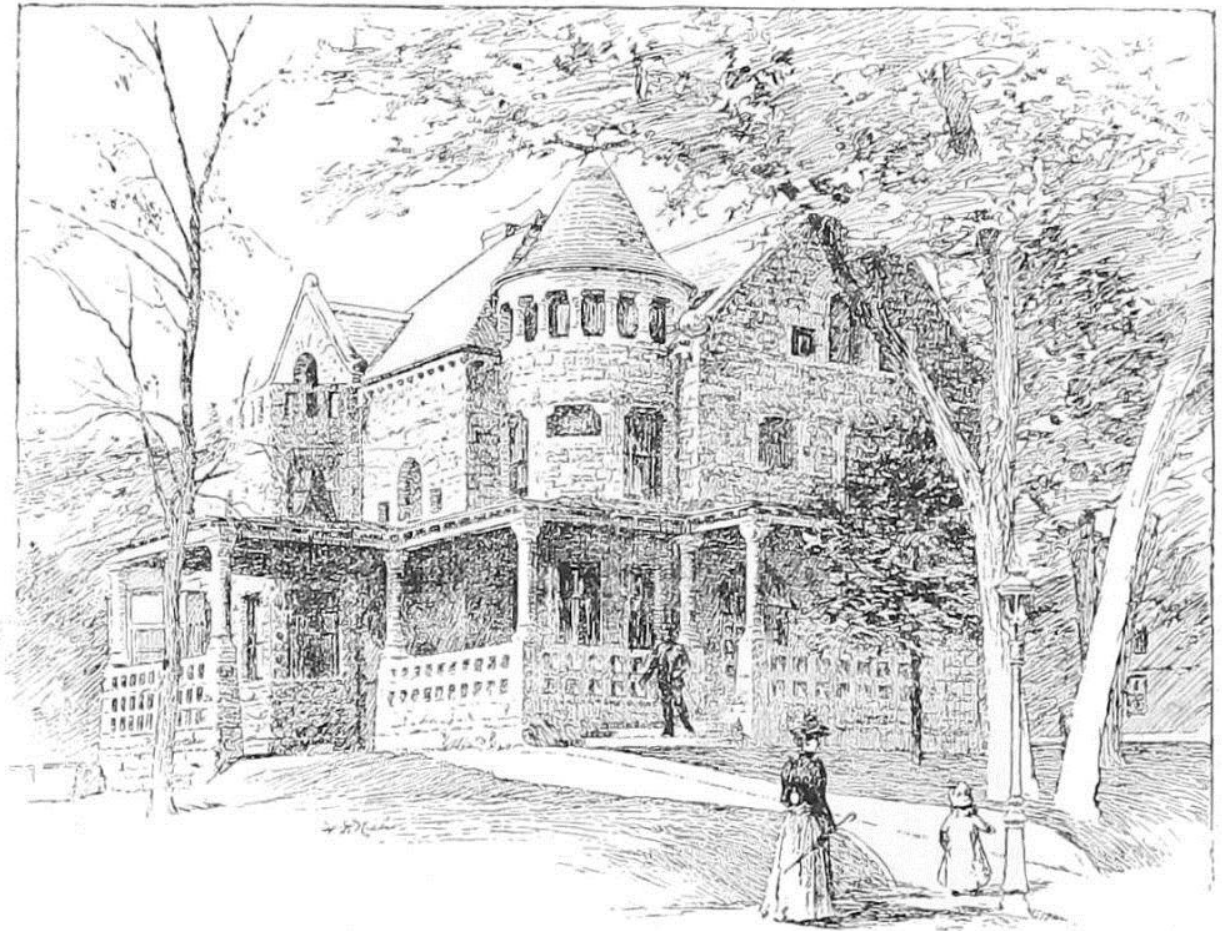
[back](#)



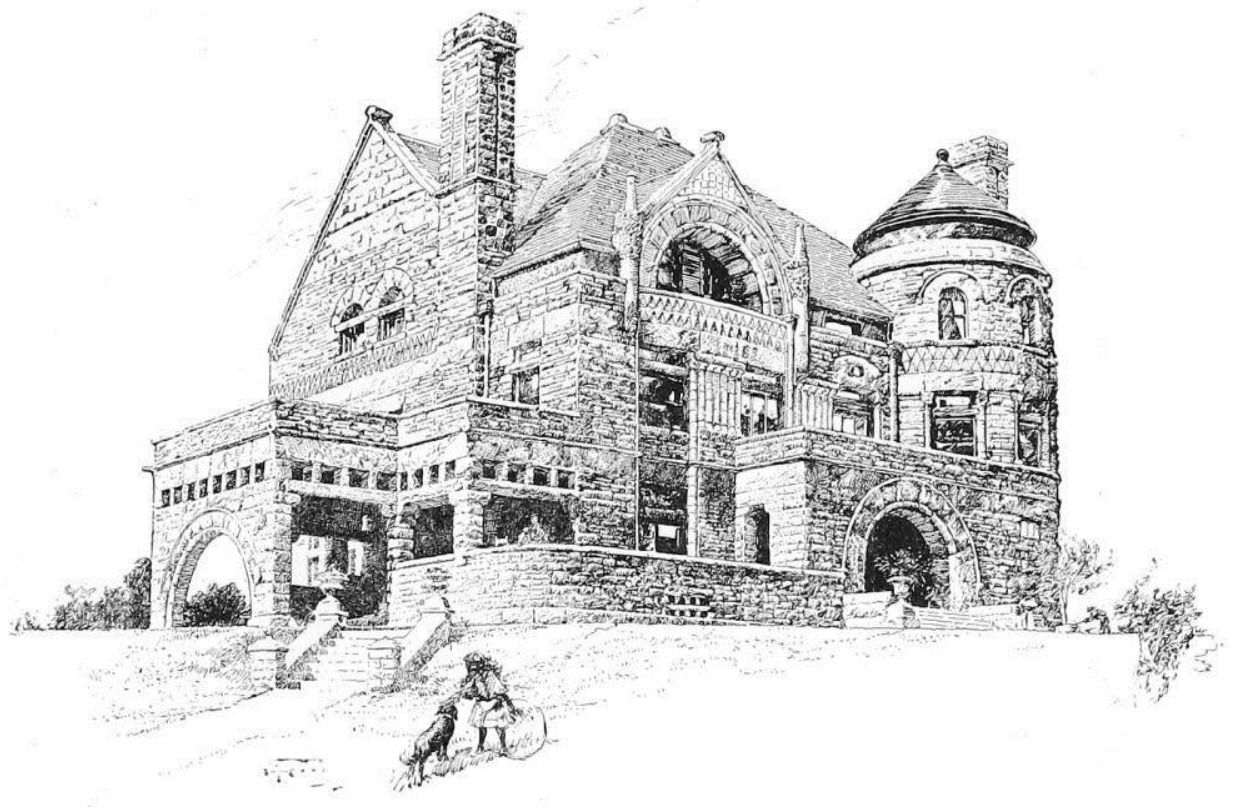
[back](#)



[back](#)



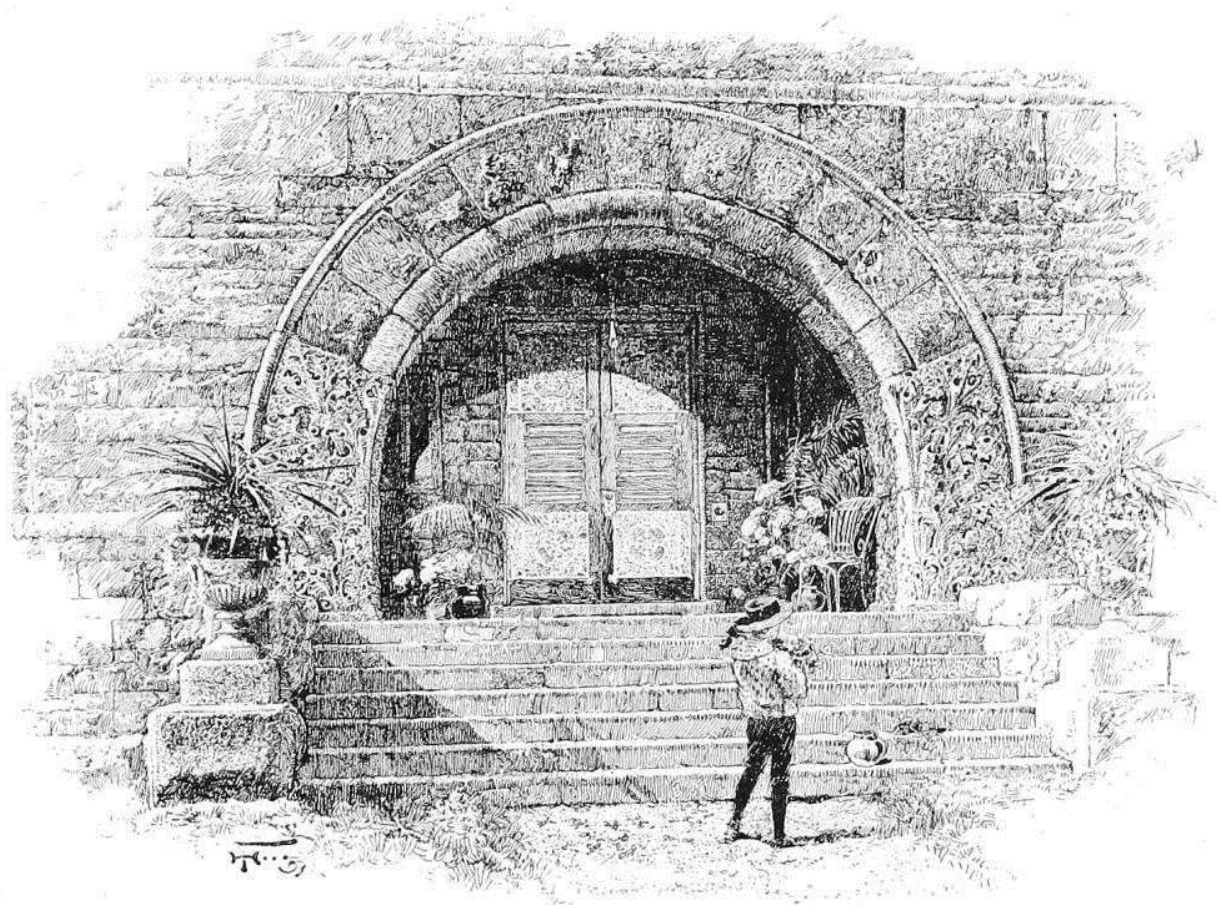
[back](#)



[back](#)



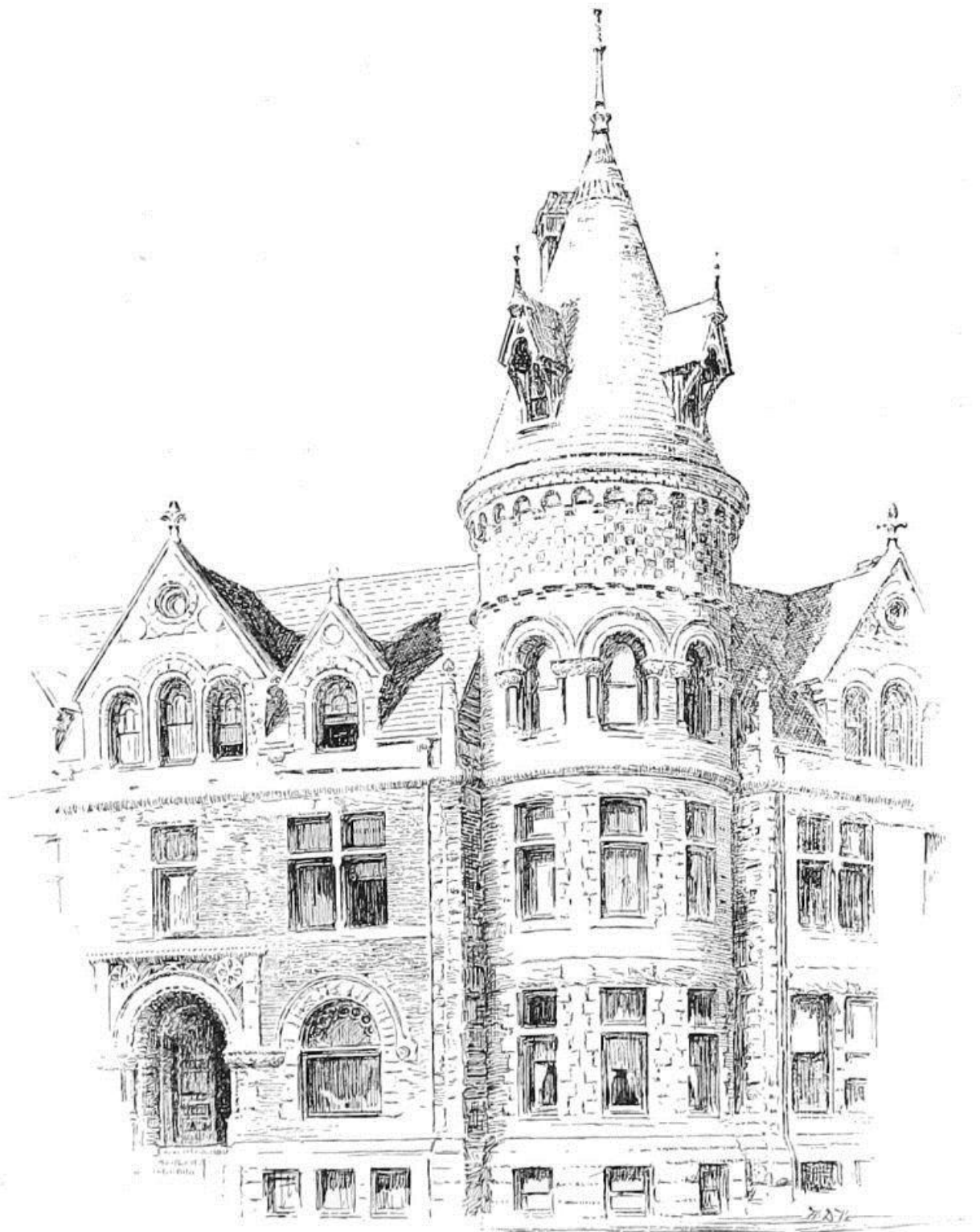
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)